Ю. Тюлин

Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации

Мелодическая фигурация

Допущено Управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1977

78
Т 98

Учебное пособие по курсу специальной гармонии в музыкальных вузах. Выпускается в двух книгах. В настоящем издании дается детальная, тщательно систематизированная разработка приемов мелодической фигурации. Теоретическое обоснование этих приемов читатель найдет в первой книге, изданной в 1976 году.

Обе книги представляют собой неразрывное целое. У них общее название, сквозная нумерация глав и нотных примеров. Предисловие в начале первой книги и указатель терминов в конце настоящей относятся ко всему труду.

Т $\frac{90204-161}{026(01)-77}$ БЗ—82—34—77

Глава VI

ВВЕДЕНИЕ. МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ МЕЛОДИЧЕСКОЙ ФИГУРАЦИИ

§ 1. Исходные положения

Мелодическая фигурация (см. книгу 1) занимает особое место в музыкальной фактуре. Для практико-технологического ее усвоения необходимы специальные упражнения, опирающиеся на ясное представление об ее отдельных приемах. Изучение этих приемов должно исходить из понимания самой сущности мелодической фигурации, как самостоятельного фактурного образования, так или иначе возникающего на данной первичной основе звучания. Поскольку в учении о гармонии этой основой служит аккордовое движение, фигурация рассматривается как усложнение гармонического голосоведения (непосредственно связывающего тоны аккордов) самостоятельным ритмо-мелодическим рисунком. В таком рисунке постоянно образуются неаккордовые звуки (дискордансные), что является характерным, но не обязательным признаком мелодической фигурации, и аккордовые звуки (конкордансные), сохраняющие свое мелодико-фигурационное значение[1].

Логика фигурационного голосоведения[2] базируется на координации его с гармонией. Эта координация заключается в том, что фигурационные звуки в своем самостоятельном движении так или иначе опираются на аккордовые тоны — отталкиваются от них или приходят к ним.

Различаются приемы мелодической фигурации по способу такой опоры — мы называем это позицией, от которой зависят их индивидуальные свойства, а отсюда и роль данных приемов в фигурировании. При непосредственной, ближайшей опоре различие приемов выступает вполне определенно, и это дает возможность их четкой дифференциации и систематизации. Но в усложненном голосоведении, при мелодическом соединении фигурационных звуков, опорные пункты в гармонии могут раздвигаться, делаются более отдаленными, и в таких случаях иногда возникает смешанное значение приемов, с превращением одного в другой (например, задержания в проходящую ноту при включении в него вспомогательной — см. гл. X, § 5).

---

[1] В курсах гармонии эта сущность игнорируется и рассматриваются только способы образования неаккордовых звуков. Вследствие этого упускается из вида двойственное значение конкордансных фигурационных звуков — не только аккордовое, но и мелодическое, а также выпал из поля зрения важный прием фигурации — гармонические ноты (педемы, см. гл. XI).

[2] Вообще под логикой музыкального мышления подразумевается не рациональная его основа как таковая (абстрагированная), а в неразрывной ее связи с психологией восприятия, что приводит к непосредственной слуховой оценке данного звучания, как оправданного, закономерного.

Для овладения мелодической фигурацией во всем ее разнообразии и свободном использовании необходимо прежде всего изучить ее в более «строгом» виде: в относительно медленном, напевном движении, при котором выступают свойства и особенности отдельных приемов благодаря ясному прослушиванию всех промежуточных моментов звучания. Аккордовое движение дает возможность применения мелодической фигурации как в простейшем виде (при первоначальном изучении отдельных приемов), так и весьма сложном — с сочетанием напевного фигурирования в разных голосах, что приводит к полифонизации гармонии.

На высшем уровне прохождения гармонии такая полифонизация представляет особый интерес и в практико-технологическом отношении наиболее целесообразна, так как утверждает основные принципы организации фигурирования и открывает пути использования его в других фактурах — в мелодике гомофонного склада, в орнаментально-пассажном движении, в подголосочной технике, наконец, в самой полифонии.

§ 2. Принципы полифонизации гармонии

Изучение напевно-полифонической фигурации на первых порах, естественно, опирается по традиции на хоральное письмо, как наиболее близкое аккордовому складу. Образцами такого письма должны служить именно хоралы Баха, как непревзойденные художественные произведения в данном жанре, в которых сконцентрированы основные принципы баховского голосоведения. Это голосоведение отличается необычайной свободой с логически обоснованным отступлением от общепринятых норм, что является особенно поучительным.

Однако опора на данный стиль отнюдь не означает полного ему подражания. Главное заключается в том, чтобы понять общие принципы напевно-полифонического фигурирования, которые установились не по произволу композиторов и не только по традиции, а на основе объективных закономерностей музыкального мышления и восприятия. Эти принципы гораздо шире какого-либо индивидуального стиля, по-разному в нем претворяются, сохраняют свое значение и в других стилях. В частности, использование хроматики в гармонии и в напевно-полифонической фигурации придает звучанию романтическую красочность; натурально-ладовая гармония, свойственная народной музыке, может подчеркиваться характерными для нее интонациями мелодического фигурирования.

В традиционном курсе гармонии теоретическое изучение и практико-технологическое усвоение мелодической фигурации сводится, как было указано, к строгому соблюдению общепринятых норм, трактуемых как не подлежащие нарушению «правила голосоведения». С этим связано стремление к «благозвучию», понимаемому как полное преобладание консонантности в сочетании фигурационных голосов, непосредственное подчинение ей попутных диссонансов, с избеганием всякого рода «жесткости» и «терпкости» звучания.

Однако в понимании Баха «благозвучие» заключается не в этом, а вообще в хорошо организованном голосоведении, которое может лишь косвенно опираться на гармонию. В таком освобождении от непосредственной, прямолинейной зависимости, оно часто нарушает нормативную структуру аккордов и иногда образует резкое диссонирование, в корне противоречащее теоретическим «правилам». Именно эта сторона голосоведения, направленная не на «благозвучие», а на выразительность и «красоту» диссонансов, и весьма обогащающая технику мелодического фигурирования, представляет особый интерес в наше время.

Принципы такого свободного голосоведения заложены в творчестве Баха, в условиях присущего ему стиля. Отталкиваясь от данного стиля, можно расширить претворение этих принципов, для чего необходимо иметь представление о свойствах напевной фигурации в полифонизации гармонического движения.

§ 3. Общая характеристика напевно-полифонической фигурации

Полифонизация гармонии характеризуется следующими свойствами напевного голосоведения.

Все голоса принимают участие в мелодическом фигурировании. Все же особую роль играют контуры звуковой ткани: верхний, сопрановый голос имеет ведущее интонационно-выразительное значение; бас в своем движении подчеркивает структуру и функциональность гармонии, особенно в узловых, кадансовых моментах, направляя и организуя общее развитие. Эти голоса образуют активный диалог, определяющее значение которого сказывается при проигрывании их отдельно, без средних голосов.

Средние голоса при своей относительной свободе движения так или иначе подчиняются контурам. Они заполняют гармоническое звучание, связывают аккордовые тоны, способствуют переходу аккордов из одного расположения в другое и при своем мелодическом фигурировании вносят свою долю в полифонизацию. Бо́льшую самостоятельность чаще приобретает тенор, альт же находится в тесной зависимости от сопрано, но и он иногда «произносит свое слово», ритмо-мелодически выделяясь в фигурировании. Мелодическая напевность тенора или альта также проявляется при проигрывании того или другого с басом.

Большое значение в полифонизации имеет ритмическое разнообразие и пластичность движения всех голосов. Каждый голос «живет» своими интонациями, своей направленностью и инерцией движения. В то же время между ними как бы происходит «полифонический разговор», обмен интонационными оборотами, которые в некоторых моментах, при ритмическом или высотном выделении, выступают на первый план. Более или менее длительное параллельное движение соседних голосов (парное — терцовое, секстовое или комплексно-ленточное) снижает или уничтожает их внутреннее полифоническое взаимоотношение, объединяя их в утолщенную мелодическую линию, что вносит красочное разнообразие. Но общая полифоничность сохраняется при самостоятельном движении других голосов (особенно баса).

Все сказанное характерно прежде всего для сложной полифонизации гармонии, но в той или иной мере относится и к более простой.

Напевная мелодическая фигурация обладает свойством тяжести, весомости (как и сама гармония в силу акустических закономерностей). Фигурированный голос как бы повисает на опорных аккордовых тонах и поэтому потенциально направлен к нисходящему движению. Восходящее движение воспринимается как некое преодоление весомости, которое повышает напряжение и иногда требует инерционного толчка. Весомость особенно свойственна басовому голосу, как самому «тяжелому» благодаря тембровой насыщенности.

Восходящие скачки (посредством вспомогательных и гармонических нот), завоевывая «звуковое пространство» и порождая тенденцию заполнения, динамизируют движение голоса и придают ему пластичность. В сопрановом голосе широкие скачки приобретают значение индивидуализированных интонационных (мотивных) оборотов и содействуют широкому мелодическому распеву.

Различие между нисходящим и восходящим движением проявляется, как увидим далее, в каждом фигурационном приеме. Например, камбиата, как общее правило, употребляется только с нисходящим падением; задержание разрешается преимущественно вниз, а восходящее разрешение употребляется почти исключительно на малую секунду; проходящие ноты на сильной доле, особенно при наступлении на «занятый тон», гораздо свободнее идут вниз; нижние вспомогательные альтерируются для превращения большесекундового хода в малосекундовый.

Во всем этом сказывается весомость, которая тянет голос вниз, а при восходящем его движении легче преодолевается ходом на малую секунду. Отсюда возникла вводнотонность, теснее связывающая фигурационные звуки с опорными тонами и усиливающая напряжение. Она проявляется и в гармоническом голосоведении — как ладовая альтерация, обостряющая тяготение неустоев в устои, или как модуляционная альтерация, направленная в другие тональности.

Напевно-полифоническая фигурация выполняет в основном роль вяжущего средства, которую главным образом играют задержания и проходящие ноты. Аккорды как бы стягиваются между собой крепкими мелодическими связями, отчего возрастает певучесть гармонического движения и усиливается его внутренняя динамика. В этой певучести и динамизации особое значение приобретают диссонирующие неаккордовые звуки, ибо они заставляют вслушиваться в самый процесс своего образования — откуда они идут и куда приходят. В такой мелодической связи они воспринимаются как логически и психологически оправданные при всем их резком подчас звучании, а не как случайно фальшивые.

Вяжущая сила фигурационных звуков находится в тесной зависимости от их ритмического положения — активизируется на сильных долях и смягчается на слабых. Надо при этом учитывать соотношение не только основных долей в такте (например, первая четвертная доля всегда сильнее второй), но и промежуточных: например, слабая четвертная доля (вторая или четвертая) оказывается сильнее последующей восьмой. Эта разная «ритмическая нагрузка» особенно сказывается в непосредственном соотношении фигурационных звуков с опорными аккордовыми тонами: проходящие и вспомогательные ноты, как увидим далее, при передвижке со слабой доли на сильную значительно динамизируются.

Помимо вяжущей роли, мелодическая фигурация служит средством напевной орнаментации, главным образом аккордовых тонов. Но возможно и дополнительное опевание самих фигурационных звуков, особенно при усложнении голосоведения мелкими длительностями — восьмыми и тем более шестнадцатыми. По признаку вяжущих и орнаментальных свойств фигурационные приемы дифференцируются по группам (см. § 4).

Полифонизация гармонии допускает большую свободу голосоведения при условии ее крепкой организации. Свобода проявляется в том, что отдельные голоса могут вступать во взаимное противоречие (как бы не считаясь друг с другом), приводя в своих комбинациях к диссонантной терпкости звучания — в параллельном движении септимами, нонами и даже секундами, или при встречном движении, наступая один на другого. В некоторых случаях такие голоса правомерно приводят даже к одновременному полиладовому переченью.

Организация голосоведения заключается в том, что при любом противоречии каждый голос самостоятельно идет по определенному направ-

лению, мелодически связывая аккордовые тоны и, таким образом, непосредственно или косвенно, подчиняется гармонии, которая в скрытом виде играет как бы «режиссирующую» роль. При мелодической ломке аккорда эта организация остается в силе, если сохраняется представление о его терцовой структуре и ладовой природе. В трезвучиях важное значение для этого имеет квинтовый остов (который может быть и в виде кварты), в септаккордах такую же роль играет и интервал септимы.

Ломка квинтового остова оправдывается в тех случаях, когда голосоведение другим способом сохраняет структурное и ладовое «лицо» аккорда; если остов утрачивается, то гармония теряет свое организующее значение, и фигурационное диссонирующее голосоведение делается неясным, мутным.

§ 4. Система рассмотрения фигурационных приемов

В полифонизации гармонии одновременно применяются разные приемы, но в теоретическом изучении необходимо всестороннее систематическое рассмотрение каждого в отдельности. В дальнейшем мы будем придерживаться системы, опирающейся на следующие положения.

Приемы рассматриваются в порядке значимости их в напевно-полифоническом фигурировании: прежде всего основные вяжущие средства — задержания и проходящие ноты (гл. VII, VIII, IX); затем способствующие вяжущие средства, приобретающие напевно-орнаментальное значение — вспомогательные ноты и педемы (гл. X, XI); в последнюю очередь — камбиаты и предъемы, как приемы, играющие особую роль в мелодическом опевании кадансов (гл. XII, XIII).

Каждый прием определяется его позицией по отношению к ближайшим аккордовым тонам. При рассматриваемом в дальнейшем мелодическом соединении приемов, их позиция, как было указано, усложняется, превращается из непосредственной в косвенную, более отдаленную, иногда со смешением их характерных признаков.

Понятие естественность голосоведения и последования аккордов употребляется не в директивном смысле, как нечто обязательное, а условно, как первичное, соответствующее основным свойствам данных музыкальных средств и вытекающее из объективных закономерностей музыкального мышления и восприятия. Менее естественно означает не принципиально порочное нарушение норм, а лишь отступление от первичного, которое может вполне оправдываться в данных конкретных условиях. Такое отступление приводит к особым случаям, приобретая индивидуализированное выразительное значение и поэтому должно находить подходящее место в музыкальном контексте. С этой точки зрения, например, естественно общеупотребительное функциональное последование аккордов S — D и менее естественно, но вполне допустимо последование D — S.

При большом отступлении возникают уже исключительные случаи, которые очень редко встречаются в классическом наследии и должны избегаться в учебной работе (например, свободное движение септимы, камбиата и предъем в басу, слигованные предъемы).

Вообще критерий естественности и неестественности очень относителен и в основном приложим к характерным случаям. При этом надо оценивать степень отступления, возможности которого зависят от многих условий в музыкальном контексте, заранее далеко не всегда под-

дающихся точному учету. Такое отступление может привести и к явной противоестественности, и здесь уже методические ограничения и запрещения вступают в полную силу.

В соответствии с указанными выше принципами полифонизации гармонии, особое внимание уделяется именно диссонированию в мелодической фигурации, а в связи с этим хорошо организованным переченьям, как правило, запрещаемым в теории и учебной работе.

Поскольку в фигурировании образуются и аккордовые звуки, при рассмотрении каждого приема встает сложный вопрос о двойственном — мелодическом и гармоническом — значении попутных конкордансов (под конкордансом подразумевается и такого рода фигурационный звук и образующееся созвучие в целом). Сложность вопроса проистекает из того, что конкордантность проявляется по-разному в зависимости от голосоведения, темпа движения, ритмического положения данного созвучия, от его функционального значения; в зависимости от того, насколько промежуточное (на слабой или сильной доле) терцовое сочетание прослушивается как самостоятельный аккорд или как следствие мелодического фигурирования, вносящего в гармонию ту или иную модификацию.

В некоторых случаях образуется сильный явный конкорданс (краткое обозначение *КК*), принимающий активное участие в самом аккордовом движении. В других случаях конкорданс оказывается лишь производным от фигурационного голосоведения — ослабленным, мнимым: например, при образовании малой септимы, которая «ведет себя» не как тон данной терцовой структуры с последующим разрешением вниз, а как проходящая нота вверх на основной тон аккорда; или когда прима трезвучия оказывается лишь камбиатой на септиме с соответствующим этому разрешением.

Конкордантность созвучия усиливается при его функциональной активности (например, на септаккордах V и II ступеней) и ослабляется при пассивности (особенно на септаккорде III ступени). Характерным производным конкордансом является I_7 в миноре с септимой на вводном тоне, которая в связном гармоническом движении образуется именно как фигурационный звук, сильно противоречит тонической функции трезвучия и не имеет своего «законного» нисходящего разрешения в качестве аккордового тона. Подобное сочетание (как и некоторые другие, что мы увидим дальше) можно отнести к особой категории ложных конкордансов, сходных с дискордансами, то есть конкорданс фактически «работает» как дискорданс. Остается лишь отличительный формальный признак — вхождение фигурационного звука в терцовую структуру, что позволяет определить созвучие как целостный аккорд на данной ступени лада.

Различие самостоятельных и производных конкордансов проявляется в характерных случаях, вообще же оно относительно и далеко не всегда поддается определенной оценке. Существенно то, что и производные конкордансные звуки при своем достаточно определенном гармоническом значении приобретают «право» служить опорными аккордовыми тонами для мелодического фигурирования.

Рассмотрение конкордансов прежде всего необходимо для теоретического понимания подобных явлений, но очень важно и для овладения фигурационной техникой письма во всех ее видах, в частности с использованием гармонических нот (педем, см. гл. XI).

Возможности использования мелодической фигурации, даже только в напевно-полифоническом ее виде, неисчислимо многообразны и не могут быть полностью теоретически охвачены в учебном процессе. По-

этому метод ее изучения проводится в условных ограничениях, но с открытием путей к более широкому ее применению. В соответствии с этим он основан на принципе — с одной стороны, многостороннего ее показа, с другой стороны, упрощения материала, которое облегчает его теоретическое и практико-технологическое усвоение.

Рассмотрение приемов идет от общей характеристики к подробному их разбору, от простого к сложному, от основных норм к отступлению от них (в том числе к особым случаям), отталкивается от стереотипа, облегчающего сравнение аналогичных образований. В связи с этим, иллюстрация фигурационных приемов ограничивается учебными примерами, только в четырехдольном ритме и в тональностях C-dur и a-moll, изредка с модуляцией из одной в другую (использование другого ритма и модулирования внесло бы разнообразие, но далеко отошло бы от стереотипа и чрезмерно усложнило бы задачу рассмотрения). Эти примеры даются главным образом в виде кадансовых оборотов, так как в них наиболее ясно выступает функциональность гармонии, организующая мелодическую фигурацию, даже в самом сложном ее диссонировании.

Рассматриваемая фигурация опирается на диатонику, служащую ладовой основой мелодического распева, с экономным введением хроматики, красочно расцвечивающей звучание.

Последняя глава работы представляет собой хрестоматийное приложение с примерами из творчества Баха, главным образом из его хоралов, иллюстрирующее на художественном материале рассмотренные приемы фигурации, как в их нормативном виде, так и в отступлениях, вплоть до исключительных случаев.

§ 5. Параллелизмы

Необходимо выделить вопрос о параллельных октавах и квинтах, строго запрещаемых теорией. Запрещение, действительно, имеет веское основание, так как эти интервалы по своей акустической природе (как сочетание первых нижних обертонов, образующее незаполненное слияние голосов) отличаются специфическим звучанием, которое во многих случаях (но не всегда) производит неприятное впечатление, и поэтому в классическом наследии не получили полного «равноправия» наряду с другими интервалами. Однако параллельные октавы и особенно квинты иногда встречаются в своем «запрещенном» виде, что постоянно вызывало резкое осуждение со стороны теоретиков[3].

Такое расхождение между теорией и художественной практикой коренится в том, что звучание параллелизмов (и их слуховая оценка) сильно изменяется в зависимости от очень многих конкретных условий музыкального контекста. Достаточно обратить внимание хотя бы на то, что параллельные октавы, самые неприемлемые в движении самостоятельных голосов (особенно крайних), отлично звучат, весьма употребительны и безоговорочно допускаются теорией в качестве дублирования данного голоса — баса или мелодии, в колористическом наслоении этажами, в котором образуются при таком дублировании и вполне правомерные параллельные квинты.

Для всех других случаев теория разрешает вопрос упрощенно, посредством стандартного запрещения, воспитывая этим и слуховые предрассудки. Между тем, вопрос этот очень сложен и дифференциро-

---

[3] См. об этом: Тюлин Ю. Н. Параллелизмы в музыкальной теории и художественной практике. Л., 1939.

ванный подход к параллелизмам не только оправдывает применение их в художественной практике, но и вскрывает некоторые возможности использования их в учебной работе. Такое использование в значительной мере освобождает голосоведение от излишне стеснительных теоретических правил, но допустимо с известными ограничениями, диктуемыми методом прохождения гармонии и самим качеством звучания параллелизмов.

Это качество настолько разнообразно и изменчиво, что заранее невозможно точно определить все, иногда очень тонкие оттенки звучания, зависящие от «привходящих обстоятельств». Надо прежде всего руководствоваться общими соображениями, помогающими установить критерий оценки, а вместе с тем допустимости или недопустимости параллелизмов в учебной работе в том или ином их виде.

Необходимо учитывать степень слышимости параллелизмов. По этому признаку они в крайних своих проявлениях различаются как эффективные, явно выделяющиеся особым звучанием, и неэффективные, нейтральные, неслышимые и лишь заметные в нотной записи (к таким традиционная теория относится тоже отрицательно).

Эффективные параллелизмы, как преднамеренные выразительные средства, вошли в художественную практику конца XIX века (во французском импрессионизме; см. 79), но изредка встречаются в музыке предшествующего времени (см. 75, 76, 77). В этих случаях правомерность их определяется эстетическим критерием соответствия данному стилю в целом или в его отдельных деталях и данному месту в музыкальном контексте.

Слышимость параллелизмов, однако, весьма относительна. Они могут в той или иной мере затушевываться, как полуэффективные, а при сильной затушевке превращаться и в нейтральные. Точной границы между тем и другим заранее установить невозможно, так как степень затушевки часто зависит от всего комплекса конкретных условий. Важно лишь отметить, что полуэффективные квинты (в отличие от октав) придают гармонии в некоторых случаях звенящий оттенок звучания, отнюдь не неприятного свойства (вопреки теоретическим предрассудкам) и даже вносящий в нее освежающую красочную расцветку, что вполне приемлемо и в учебном курсе гармонии.

Для дифференцированной оценки параллелизмов необходимо учитывать их разновидности и факторы (конкретные условия), так или иначе влияющие на звучание. По внешним структурным признакам определяются следующие основные разновидности.

Параллельные октавы, обладающие свойством максимального акустического слияния голосов и поэтому стабильные в своем специфическом звучании (если не представляют собой простое дублирование голоса), и параллельные квинты, гибко поддающиеся изменению звучания. Существенно различаются при этом квинты как таковые и дуодецимы (через октаву и больше). Те и другие относятся к общей категории параллельных квинт, но дуодецимы вследствие большого расстояния образуют как бы звуковую тень нижнего голоса (второй обертон) и поэтому, даже при неясной слышимости, обычно избегаются в художественной практике в тех случаях, когда аналогичные тесные квинты находят подобающее им место.

Натуральные параллелизмы — в непосредственном своем движении, и скрытые — которые образуются при промежуточном ходе голоса (первый род; см. 221). К скрытым параллелизмам также относится косвенное движение голосов в октаву или квинту (вто-

рой род; см. 222, 223). Последние приобретают действенное значение лишь в особых случаях (преимущественно в крайних голосах).

При скачковом движении голосов (на квинту и кварту) — прямые параллелизмы и противоположные, которые в отличие от первых гораздо менее эффективны, тушуются и даже нейтрализуются (см. 228, 229).

В музыкальном изложении различаются гармонические параллелизмы — в соединении самих аккордовых тонов, и фактурные — образующиеся в колористическом наслоении (как было упомянуто, всегда допустимые), в гармонической и мелодической фигурации. Последние мы называем мелодическими, как увидим далее, приобретающими совершенно разное значение в зависимости от голосоведения. В одних случаях оно затушевывает и даже уничтожает гармонические параллелизмы, например, октавы превращаются в догоняющие и встертые, квинты превращаются в маскированные или образуются заменные (см. гл. VII, § 10, 11, 12; гл. IX, § 4). В других случаях, наоборот, мелодические параллелизмы подчеркивают натуральные и скрытые гармонические октавы и превращают их в еще более неприемлемые.

Оставляя в стороне возможности использования параллелизмов в художественной практике (и пока в мелодической фигурации), мы рассмотрим ниже гармонические параллелизмы с точки зрения структурных факторов, влияющих на их звучание в условиях учебного курса гармонии.

Октавный параллелизм вследствие стабильности звучания легко поддается оценке и критерию о недопустимости (при неиспользовании дублирования голосов). Гораздо сложнее обстоит дело с квинтовым параллелизмом, в одних случаях безусловно противопоказанным, в других случаях приемлемым. Поэтому на него мы и будем в основном ориентироваться с учетом, что отмеченные свойства в той или иной мере относятся и к октавному параллелизму и к мелодическим квинтам. Необходимо иметь в виду следующие структурные факторы.

1. Соотношение голосов. Контурные параллелизмы — в крайних голосах (всегда эффективные и недопустимые) и внутренние, изменяющиеся в своем звучании. Внутренние квинты, в свою очередь, различаются таким образом: срединные — между тенором и альтом («прячущиеся», наиболее поддающиеся затушевке и нейтрализации; см. 225, 231 *а*); верхние — между альтом и сопрано (наиболее звенящие, см. 231 *б*); нижние — между басом и тенором (придающие звучанию характер вязкого ленточного сцепления голосов, см. 226); в несмежных голосах (верхних), с терцовым заполнением — параллельные трезвучия (эффективные, отличающиеся «сочным» красочным звучанием, см. 230).

2. Функциональные связи аккордов. Их естественность и определенность, особенно первичная кадансовая активность (D — T) способствует затушевке и даже нейтрализации параллелизмов, в том числе и противоположных октав (см. 226 *а*, 228, 229).

3. Строение аккордов. Их обращение прикрывает параллельные квинты, способствуя их затушевке (см. 225 *а*), их основное положение выявляет параллелизмы, особенно в последовании трезвучий IV—V (см. 225 *б, в*).

4. Интонационные ходы. При плавном движении — малосекундовые квинты смягчаются в своем специфическом звучании и легче поддаются затушевке, чем более «грубые» большесекундовые (см. 224, 226 *в*);

квинты в терцовом движении, сцепляя нижние голоса, выделяются в своем звучании (см. 226 *б*);

скачковые квинты (нижние) в большей мере затушевываются и делаются естественными в первичном кадансировании D — T, особенно в нисходящем движении (см. 226 *а*).

5. Дополнительное голосоведение. Смягчению и затушевке параллельных квинт способствует оставление другого голоса на месте, образующее септиму — «цементирующее» гармоническое соединение аккордов (см. 225, 230, 231). При отсутствии такой связи в основных положениях аккордов, особенно трезвучий, параллелизм обнажается (см. 225 *б, в*).

6. Степень сложности гармонии. В простых аккордах (трезвучиях) параллельные квинты яснее выделяются, усложнение же гармонии — септаккордами, альтерациями, всякого рода диссонированием — способствует их затушевке и нейтрализации (см. 224, 225, 231).

Все эти структурные факторы действуют в одних случаях самостоятельно и определенно, в других случаях тесно переплетаются между собой, придавая параллелизмам разное звучание или их нейтрализуя, что нашло свое отражение в том или ином использовании их в художественной практике. Но и в курсе гармонии, на высшем его уровне, надо принимать во внимание эти факторы, как для избежания параллелизмов, так и для оправданного их применения. Здесь важна их дифференциация и систематика, которая позволяла бы оценивать отдельные случаи не только по непосредственному субъективному впечатлению и личному «вкусу» педагога, но на основе общих принципиальных соображений, вытекающих из сделанных выше наблюдений о влияющих структурных факторах.

Параллелизмы прежде всего распределяются на две основные группы: плохо звучащие по разным причинам, безоговорочно недопустимые (условное обозначение Q), и другого рода — не создающие плохого звучания, приемлемые в подходящих условиях (обозначение Z). Последние, в свою очередь, могут быть распределены по трем категориям. Однако такое распределение приблизительно, в известной мере условно вследствие того, что звучание параллелизмов изменяется по интенсивности и качеству в зависимости от привходящих обстоятельств. Поэтому категории смешиваются, приобретая переходное значение. Тем не менее, при своей относительности они помогают установить критерий той или иной оценки параллелизмов вместо их стандартного запрещения.

К категории I относятся нейтрализованные или сильно затушеванные параллелизмы, приемлемые при некоторой звонкости квинт.

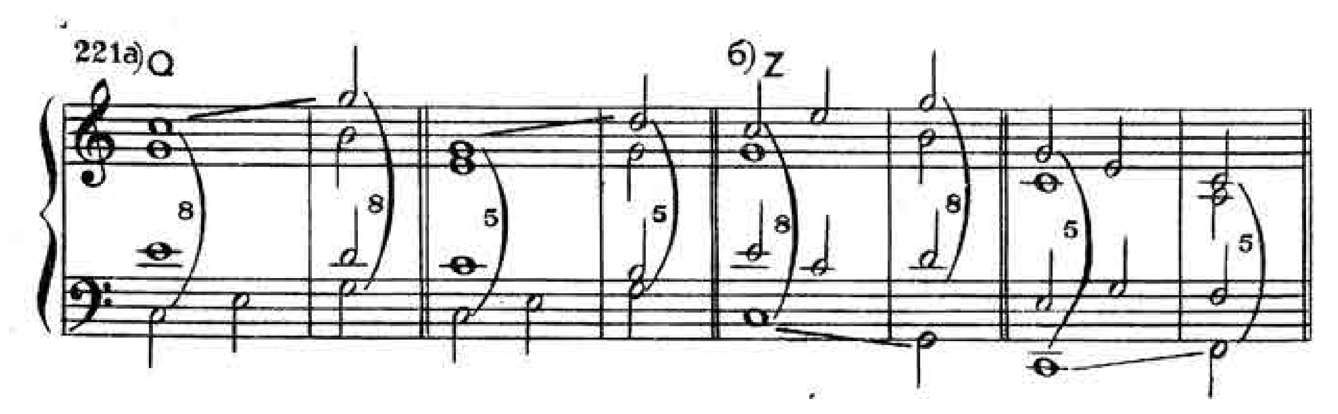
К категории II относятся затушеванные, но более ясно слышимые параллельные квинты (полуэффективные), оправдываемые или неоправдываемые в отдельных конкретных случаях.

К категории III относятся эффективные (или полуэффективные) параллельные квинты, которые могут быть преднамеренно использованы в своем особом красочном звучании.

Из многочисленных возможных случаев в нижеследующих примерах приведены наиболее типичные параллелизмы в порядке их структурной однородности (категории обозначаются цифрами I, II, III, с учетом смешения).

К первой группе (Q) относятся (кроме контурных натуральных параллелизмов, о которых, как недопустимых, говорилось выше) скрытые скачковые параллельные октавы и квинты в крайних голосах с проме-

жуточным ходом второго голоса в том же направлении (221 *а*). При таком же ходе в сопрано противоположное движение баса затушевывает параллелизм и делает его допустимым (221 *б*).



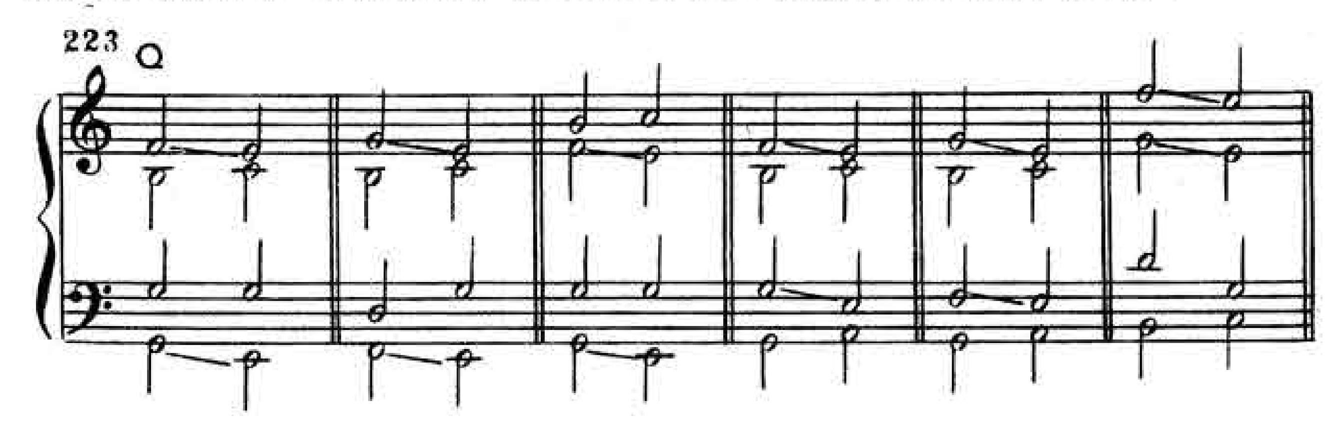
Скрытый параллелизм второго рода приобретает совершенно разное значение. В восходящем движении (благодаря повышению напряжения) октава или квинта несколько выделяется в своем специфическом движении и с этим надо считаться в некоторых случаях (222 *а*). При нисходящем движении (понижении напряжения) скрытый параллелизм нейтрализуется (222 *б*). Никакого значения он не имеет при плавном движении сопрано со скачком в басу и лишь для контраста с верхними голосами предпочтительно противоположное движение баса (222 *в*).

222 а)

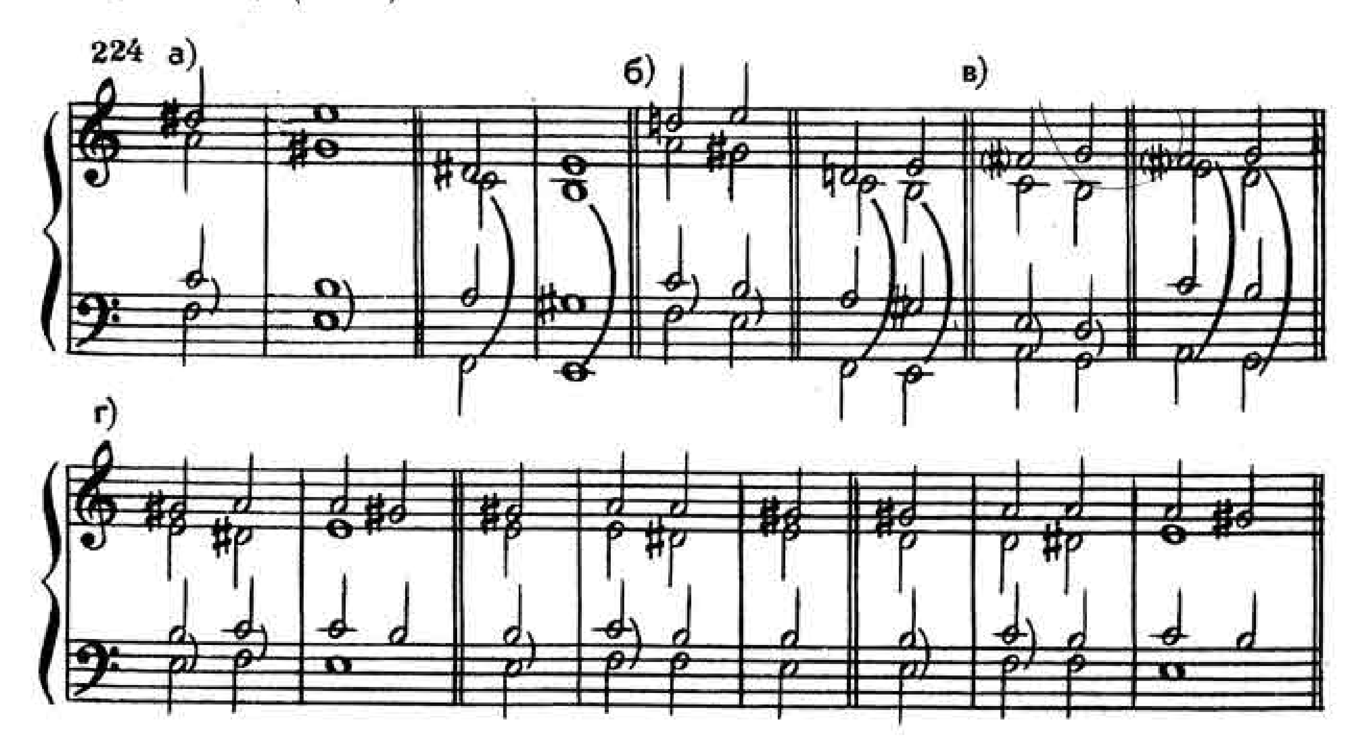
б) I

в) I

Очень плохо звучит косвенное движение септимы или ноны в октаву, совершенно недопустимое в сочетании любых голосов (223) [4].



В группе Z, к категории I параллелизмов (затушеванных и нейтрализованных) относятся в первую очередь малосекундовые, так называемые «моцартовские» квинты. Они образуются между басом и средним голосом (тенором или альтом) в половинном кадансе, который со своей двойной альтерированной доминантой приобретает модуляционное значение (224 *а*) [5]. При подобном функциональном обороте без альтерации и модуляционности малосекундовые квинты более заметны (224 *б*), большесекундовые звучат грубо (224 *в*). В виде дуодецим те и другие в учебной работе уже недопустимы. Нижние малосекундовые квинты тушуются и в восходящем движении, при обратном последовании V — IV^{+8}, V — VI_7 (224 *г*).

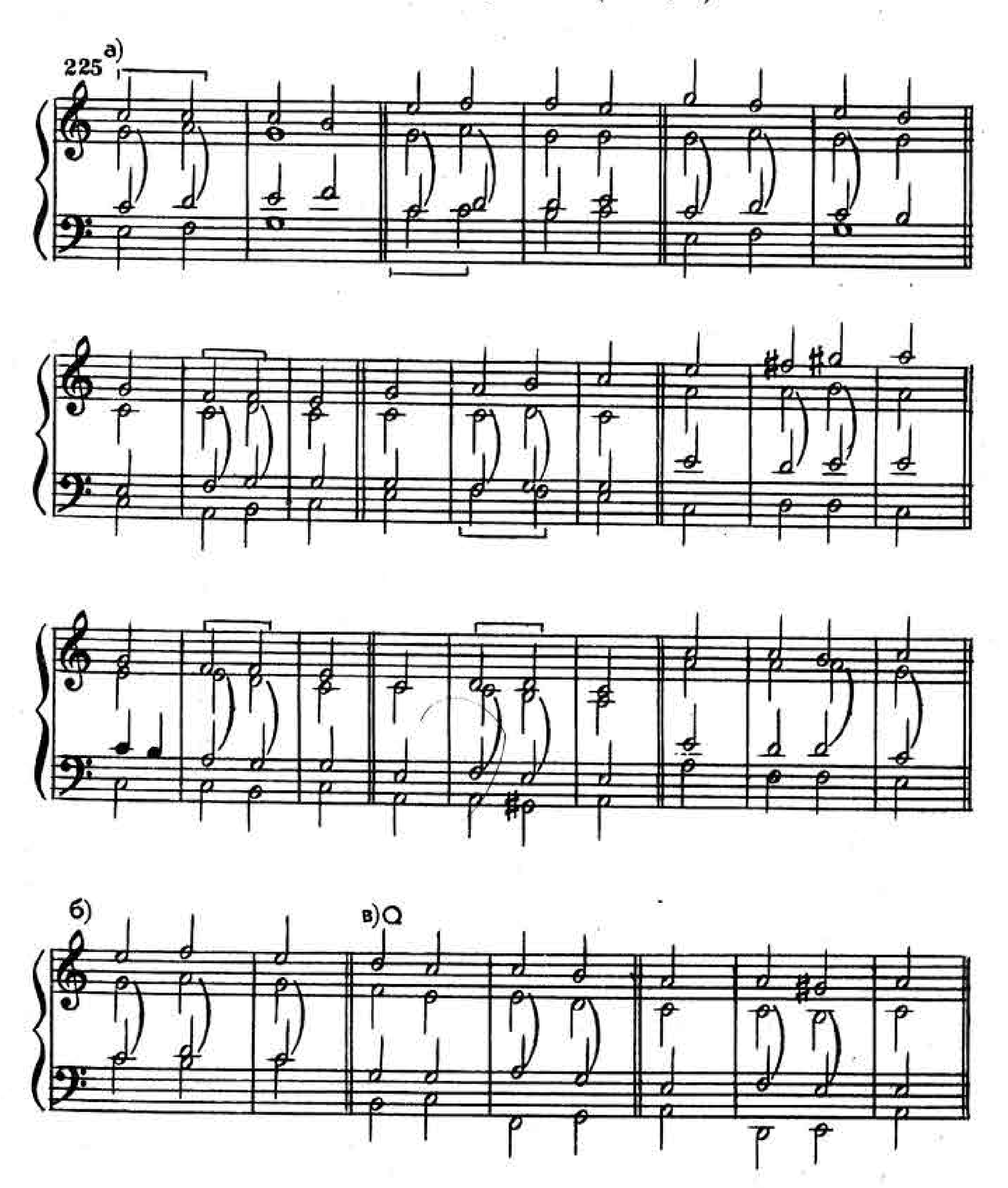


К той же категории относятся некоторые серединные квинты, образующиеся в секундовом соотношении аккордов. В затушевке их играют роль обращения аккордов и прикрывающее оставление другого голоса на месте (225 *а*). Без соблюдения этих условий квинты уже выделя-

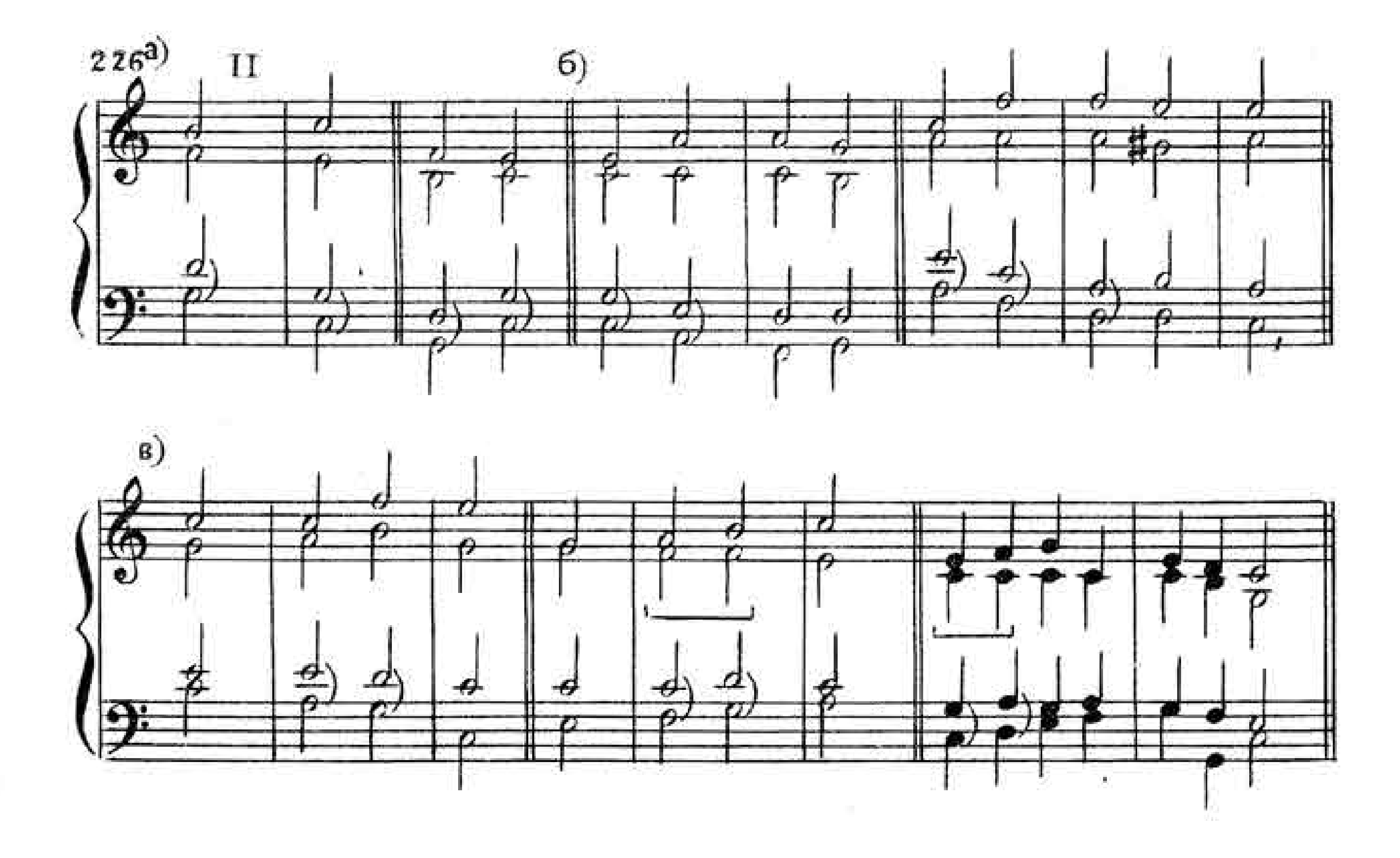
[4] Такой скрытый параллелизм, однако, тушуется в комплексно-аккордовой усложненной фактуре (см. 102, такты 5—6), в крайних же голосах никогда не встречается в художественной практике.

[5] Примечательно, что для Моцарта характерно многократное акцентированное повторение такого кадансирования с параллельными дуодецимами.

ются в своем звучании (I—VII$_7$—I), в некоторых случаях (при нисходящем движении в соединении IV—V) звучат определенно плохо (особенно большесекундовые) и недопустимы (225 *б, в*).

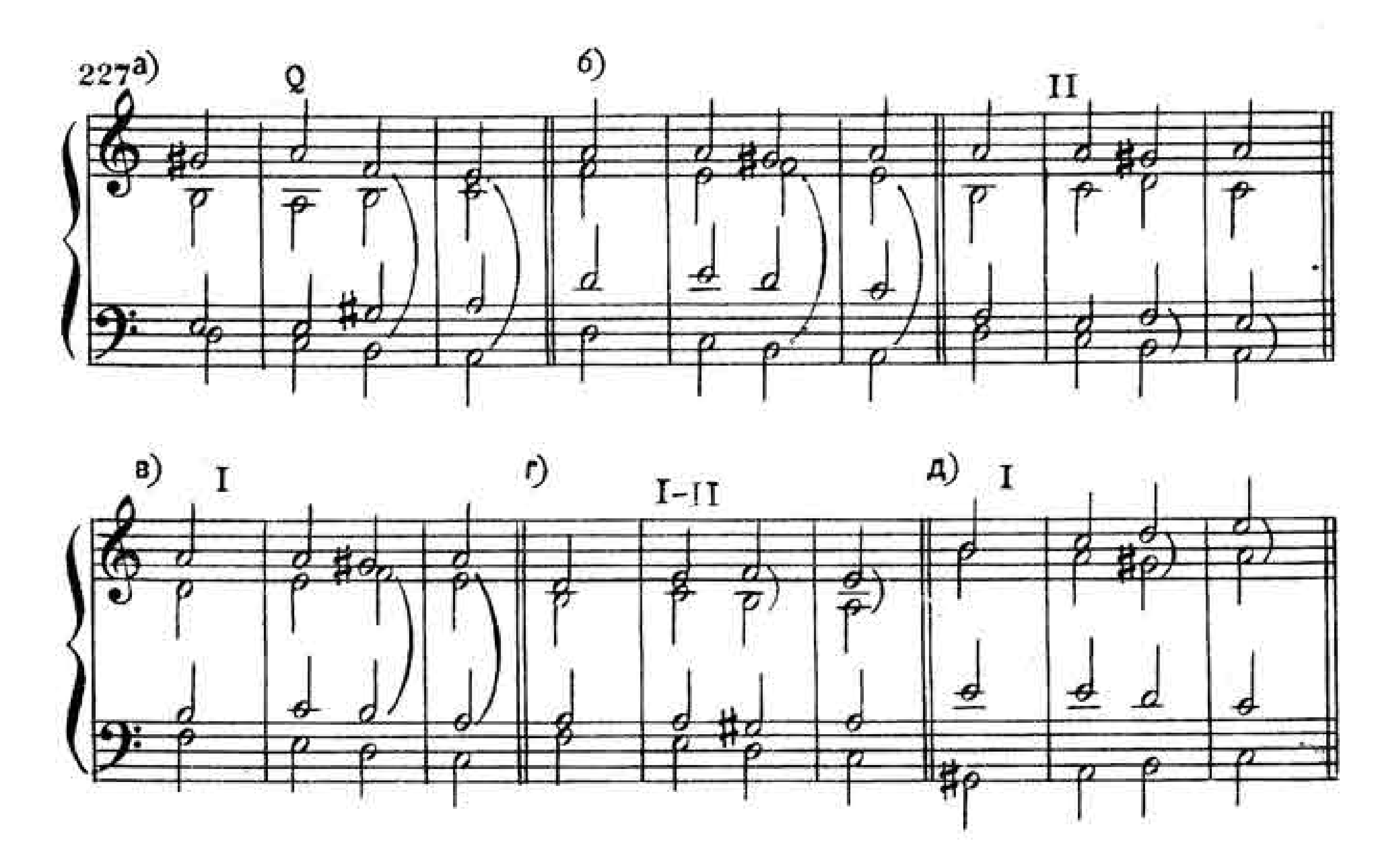


Нижние квинты, как было указано, выделяются (кроме «моцартовских»), придавая гармонии вязкость звучания, и различаются по интонационным ходам. Наиболее естественные — скачковые в кадансировании D — T, особенно в нисходящем движении (226 *а*). В терцовом последовании квинты подчеркивают разделение аккордовой структуры на два пласта (226 *б*). Такое же разделение происходит и в плавном движении, причем свойственная большесекундовым квинтам некоторая «грубость» звучания смягчается лежащим на месте общим тоном аккордов (226 *в*).



Движение уменьшенной квинты в чистую в основном сходно с чистыми параллельными квинтами: выделяется и плохо звучит в крайних голосах (227 *а*), а также в виде дуодецим внутри аккордов (227 *б*), тушуется в средних голосах (227 *в*). Отличается оно (при тесном расположении) от чистых квинт тем, что между альтом и сопрано тушуется сильнее (227 *г*), а в восходящем движении совсем н е й т р а л и з у е т с я (227 *д*).

Обратное движение — чистой квинты в уменьшенную — теряет значение параллелизма и допустимо во всех случаях.



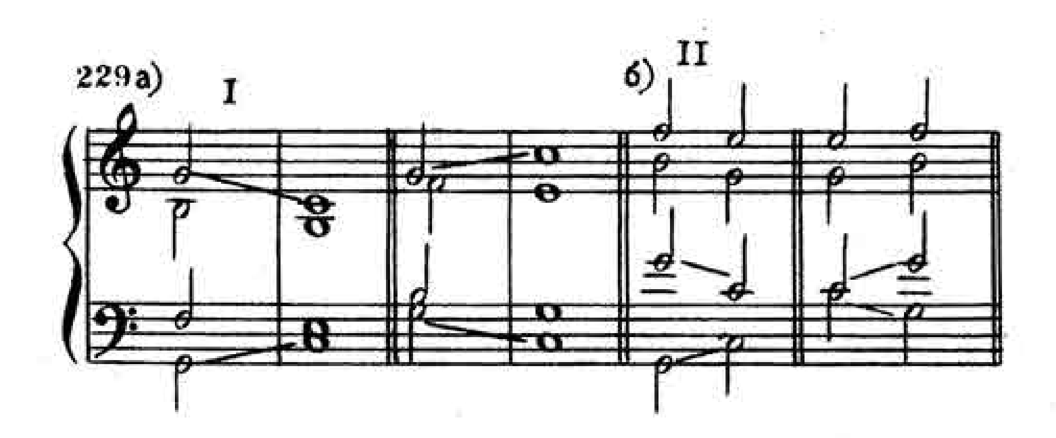
Противоположные внутренние квинты нейтрализуются (категория I) и могут применяться совершенно свободно (228 *а*). В крайних голосах они уже слышатся и допустимы только в подходящих случаях (228 *б*).

228

а) I

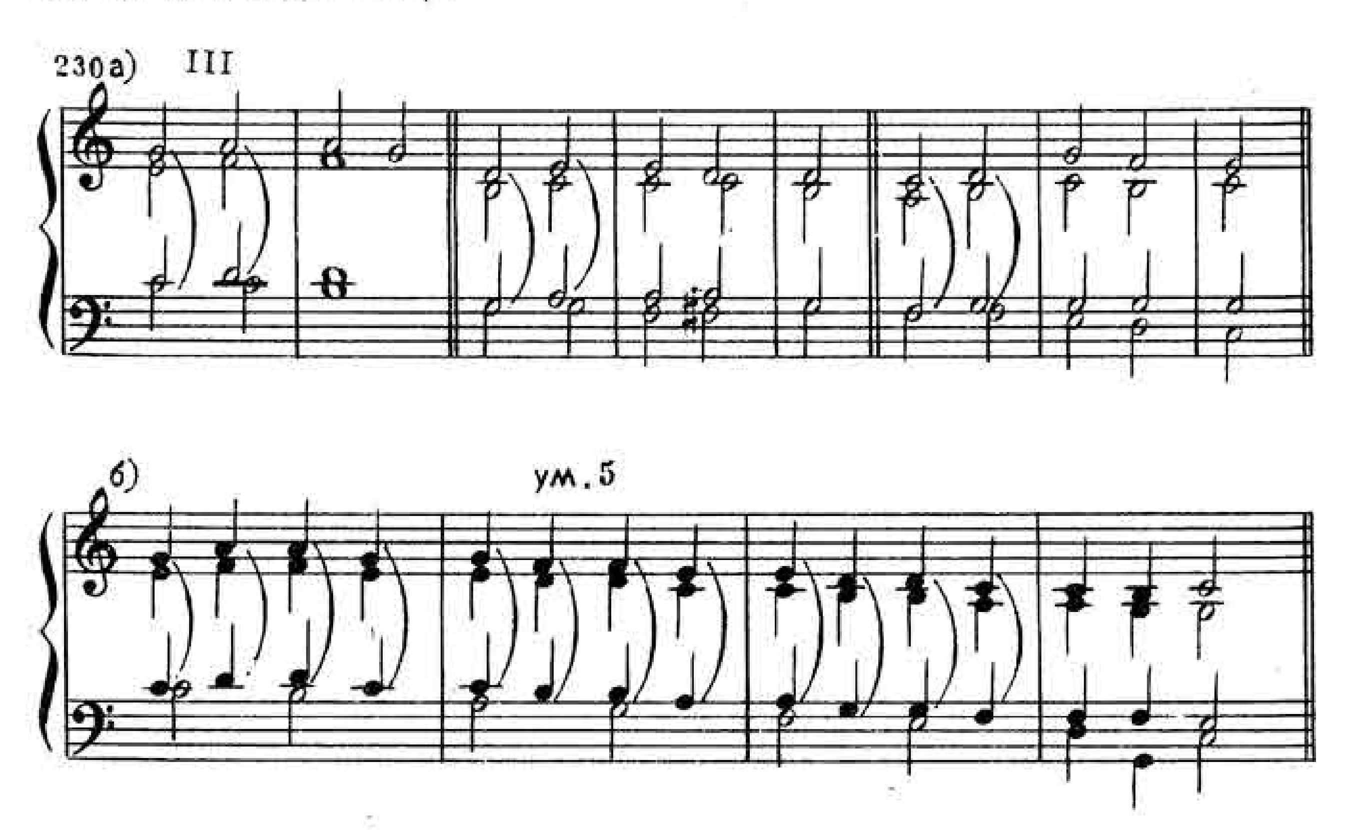
б) II

Особо обстоит дело с противоположными октавами. Как общее правило, они недопустимы в соединениях аккордов. Но примечательно, что, как исключение, они нейтрализуются в крайних голосах в автентическом кадансе D — T благодаря первичной активной функциональной связи аккордов, и в таком виде без опасения применяются в художественной практике[6] (229 *а*). Такие октавы между басом и тенором тоже фактически нейтрализуются, но надо иметь в виду, что тенор отчасти теряет свою самостоятельность в голосоведении (229 *б*).

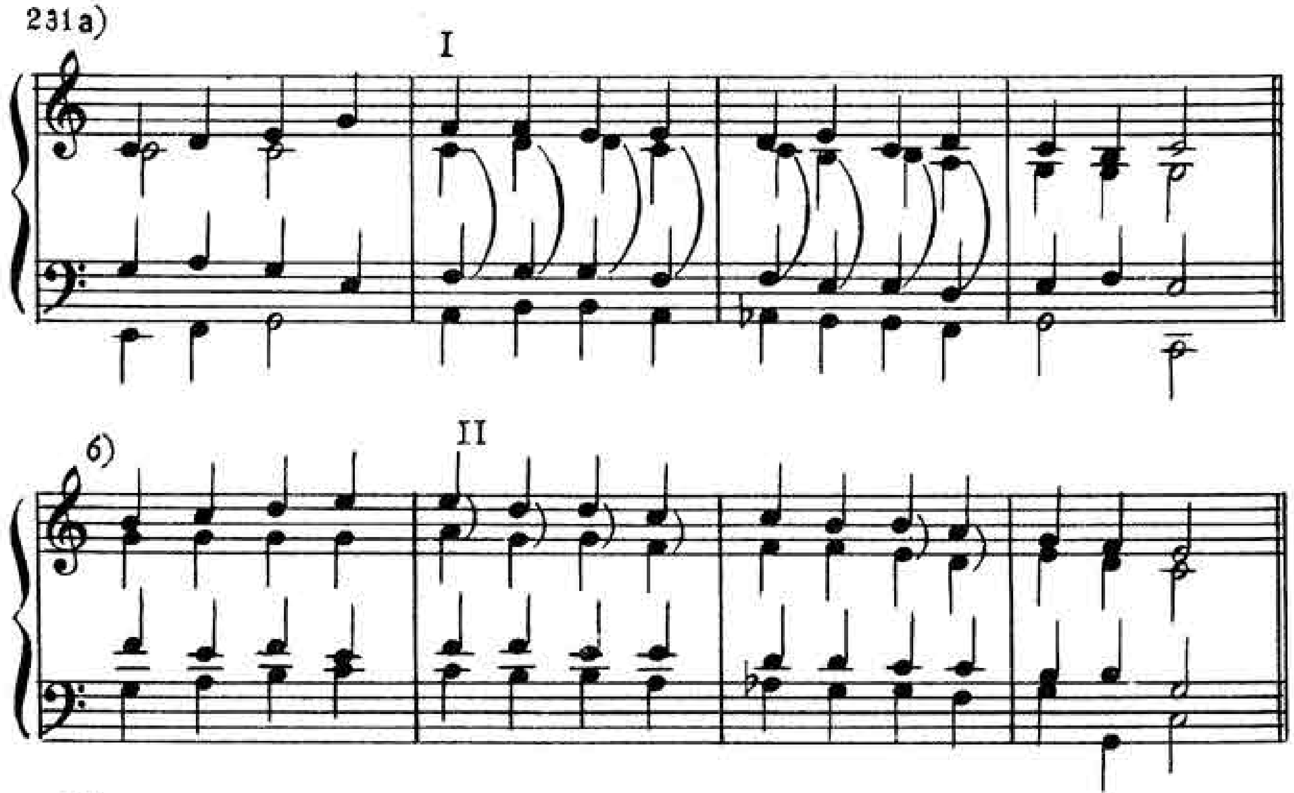


[6] Примечательно, что в таком кадансировании нейтрализуются даже контурные октавы в прямом движении (преимущественно нисходящем). Например, во вступлении оперы «Евгений Онегин» Чайковского они применяются десять раз (!), что проходит незамеченным.

В примере 230 — эффективные ярко красочные параллельные трезвучия (категория III).



В примере 231 *а* — секвенция с серединными квинтами, тушуемыми и нейтрализуемыми в сложной гармонии (категория I). Верхние квинты (231 *б*) яснее слышатся, внося в гармонию некоторую звонкость (категория II).



Приведенные примеры отнюдь не исчерпывают случаев образования параллелизмов в соединениях аккордов. Помимо указанных выше структурных факторов, многие условия музыкального контекста оказы-

вают влияние на характер звучания параллелизмов: ритмическое соотношение этих интервалов (движение с сильной доли на слабую или наоборот), медленность или быстрота в их последовании, динамические оттенки и акцентуация, тембр, регистры и способ извлечения звуков на инструментах и пр. В восприятии параллелизмов имеет разное значение — эпизодичность, редкость их в данном произведении или систематичность, повторность, частота их применения, привлекающая к ним особое внимание. Все это дает неисчислимо многообразные возможности использования параллелизмов в художественной практике, что в свою очередь требует гибкой их оценки со стороны теории музыки. В учебной же работе, при гораздо более ограниченных возможностях, представление о параллелизмах может быть дано лишь в обобщенном, а поэтому и в упрощенном их виде.

В мелодической фигурации имеет большое значение — остается или не остается при промежуточном сочетании голосов звуковой след в слуховом восприятии от предыдущей квинты или октавы. Этот след, протягиваясь в процессе движения (особенно при быстром темпе), выявляет параллелизм или может стираться, затушевывая его или нейтрализуя.

Глава VII

ЗАДЕРЖАНИЯ

§ 1. Общая характеристика

По своей позиции задержание опирается на два аккордовых тона — предыдущий и последующий в интервале секунды и имеет три стадии образования: приготовление в предыдущем аккорде; продление звука в последующем аккорде на сильной доле — центральный, «узловой» момент (называемый также собственно задержанием); разрешение на более слабой доле.

Наиболее характерно дискордансное задержание, но оно может быть и конкордансным (см. § 5). Диссонирование в центральном моменте, даже самое резкое, воспринимается не само по себе, а как мелодически производное от приготовления с тенденцией последующего разрешения, а поэтому как психологически и логически вполне оправданное в аккордовом последовании. Благодаря такому мелодическому сопряжению всех трех стадий, задержание служит важнейшим вяжущим средством в напевно-полифонической фигурации, которое закономерно ломает и восстанавливает терцовую структуру аккордов и создает на сильных долях особую терпкость гармонического звучания.

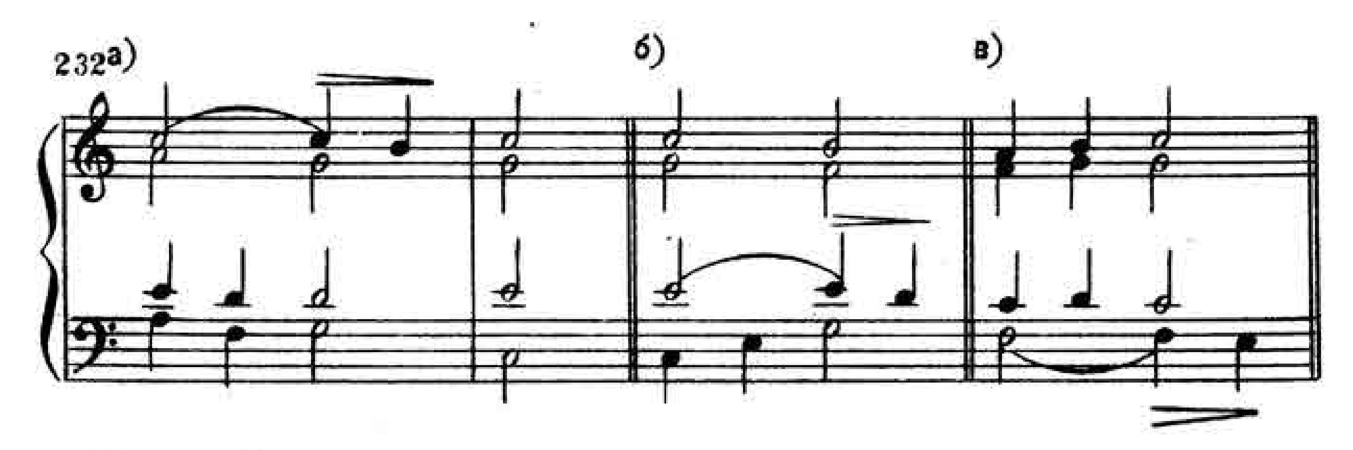
Задержанию свойственна внутренняя динамика с микрокульминацией в узловом моменте (см. 232). Эта динамика подчеркивается диссонированием, при образовании же конкорданса смягчается, но не утрачивается.

Разновидности задержания различаются по следующим основным структурным признакам, определяющим ту или иную его внешнюю форму.

1. В каком голосе задерживается звук.
2. На каких тонах аккордов образуется и разрешается (основном, терцовом, квинтовом).
3. На удвоенном или неудвоенном (свободном) аккордовом тоне в центральном моменте.
4. Образующее дискорданс или конкорданс.
5. С разрешением на большую или малую секунду.
6. Нисходящее или восходящее.
7. Слигованное или неслигованное.

Пример 232 *а* характеризуется по следующим признакам (перечисляем их в ином порядке): слигованное дискордансное, нисходящее задержание в верхнем голосе септимы квинтсекстаккорда II ступени — на неудвоенной терции (вводном тоне) трезвучия V ступени с разреше-

нием на малую секунду. В примерах 232 *б* и 232 *в* аналогичные признаки уже несколько изменяются: задержание в теноре на квинте доминантсептаккорда и в басу на терции секстаккорда I ступени и пр.

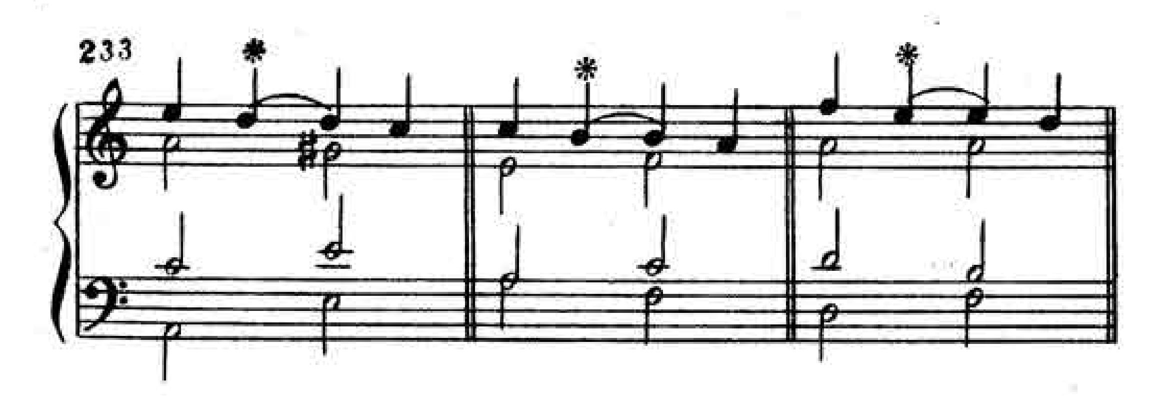


Нет необходимости анализировать каждый случай во всех этих деталях, которые к тому же часто неразрывно связаны между собой (например, в мажоре нисходящее разрешение IV ступени лада в III всегда идет на малую секунду, а в миноре — на большую), но надо иметь их в виду, чтобы уметь подмечать особенности задержания[1].

§ 2. Основные нормы

Художественная практика исторически выработала основные нормы задержания, опирающиеся на общие закономерности музыкального мышления. Эти нормы, регламентированные в теории музыки с некоторыми ограничениями, в виде «правил», сводятся к следующему.

Приготавливается задержание только на аккордовом тоне, в том числе на септиме и ноне. Дискордансный звук не может служить приготовлением (233).



Не допускается задержание на занятый аккордовый тон. Под последним подразумевается удвоенный, расположенный в ы ш е задержания, или тот, в который оно должно разрешиться в секундовом с ним соседстве. Последний случай наиболее противоречит норме[2] (см. 234 *а*).

---

[1] В приведенных далее примерах на задержания в некоторых случаях, для поддержки ритмического движения четвертями, будут вводиться гармонические ноты (педемы), изменяющие обращение и расположение аккорда, а также проходящие септимы, как приобретающие самостоятельное аккордовое значение.

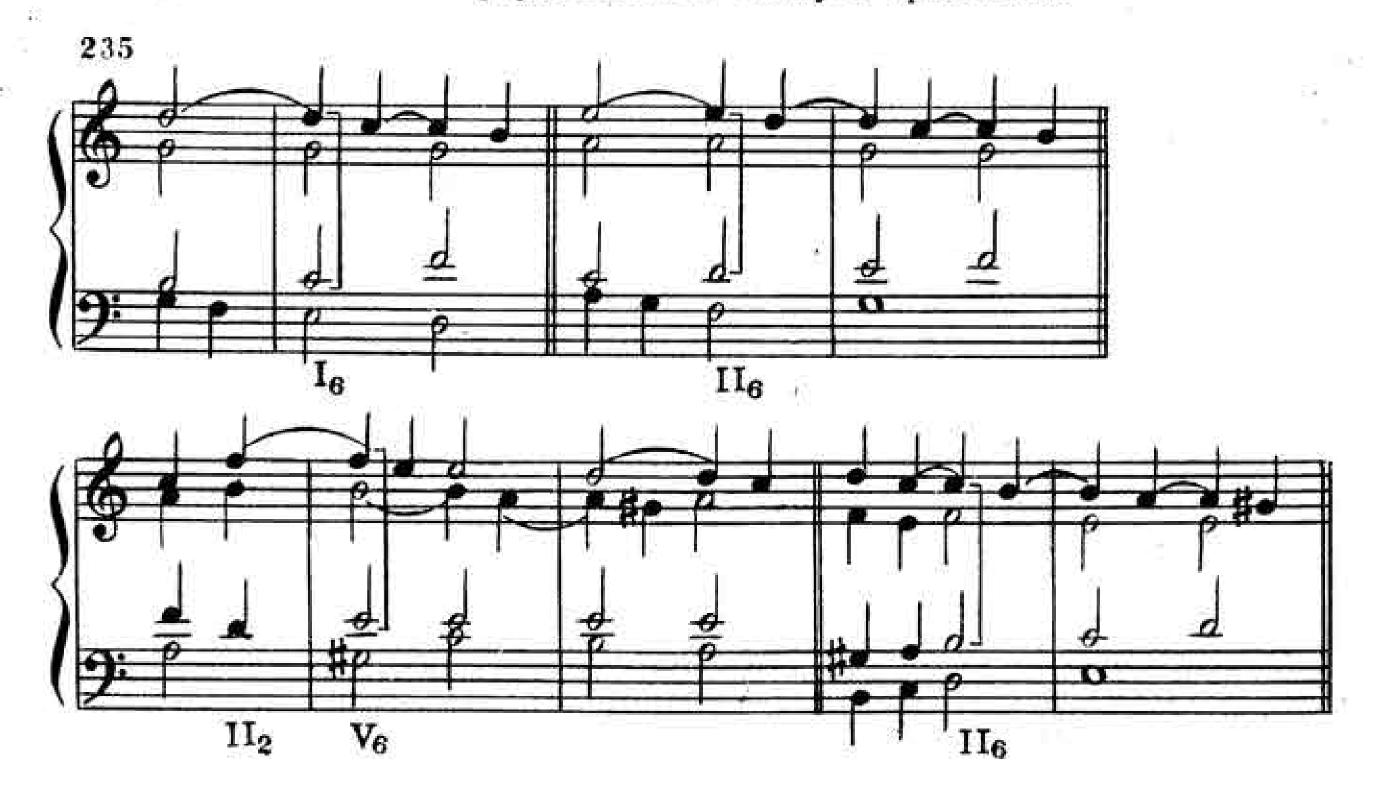
[2] Здесь особенно сказывается свойство соприкосновения звуков в интервале секунды, которые как бы упираются друг в друга. Встречается такое задержание в секундовом соотношении только баса с тенором в хоралах Баха благодаря двупланности гармонии, а также различию тембров этих голосов (см. гл. XIV, § 2).

Для избежания этого надо отводить дублирующий занятый тон, а при секундовом столкновении тенора с басом перемещать последний на октаву ниже (234 *б*).



Если такие изменения не подходят, то от задержания надо отказаться. Как мы увидим далее, разрешение на занятый тон избегается посредством двойного задержания (см. § 8).

В нижней октаве удвоенный аккордовый тон не считается занятым, не препятствует задержанию. По установившимся теоретическим правилам такое удвоение допускается только в басу и является обычным приемом в художественной практике. Это объясняется самостоятельностью баса по отношению к верхним голосам, проистекающей из двупланной структуры аккорда. Однако хорошо звучит задержание в сопрановом голосе с удвоением в теноре основного тона (235) или квинты. Иногда для бóльшего диссонирования и напряженности мелодического движения к такому удвоению и следует прибегать.



Теория запрещает задержание на удвоенном терцовом тоне в мажорных секстаккордах из-за некоторой жесткости звучания. Однако оно допустимо, особенно при плавном движении баса (236 *а*). В минорных секстаккордах, которым свойственно мягкое удвоение терции, подобное задержание более естественно (236 *б*).

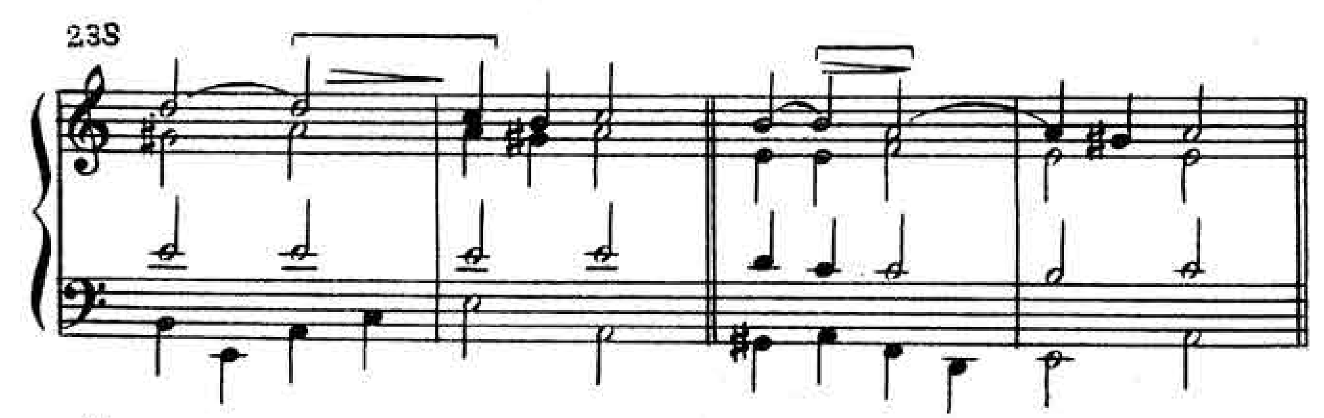
236 а)

б)

Противопоказанным является задержание на удвоенный вводный тон, тем более в миноре, в котором оно звучит особенно резко и неприемлемо вследствие альтерационно обостренного тяготения VII ступени в тонику лада (237).



Приготовление задержания может быть и на сильной и на слабой доле, центральный же момент должен быть ритмически сильнее разрешения (в трехдольном размере возможно со второй доли на третью). Обратное соотношение — усиление по пути к разрешению — противоречит динамической природе задержания и поэтому не применяется в музыке (238).



В слигованном задержании, как общее правило, приготовление должно быть ритмически не короче центрального момента, в противном случае образуется синкопа, недостаточно «заряжающая» кульминацию (239).



При неслигованном задержании приготовление может быть короче акцентированного центрального момента, что очень свойственно солирующей фигурации, но не соответствует общему принципу полифонизации гармонии, хотя и может быть использовано в отдельных случаях (преимущественно в кадансах). В хоровом исполнении повторение задержанного звука без лиги зависит от произнесения текста, в инструментальной музыке обусловливается преднамеренностью замысла.

В дальнейших примерах мы будем обозначать задержание лигой, но условно, для наглядности, предоставляя возможность снимать ее в исполнении для подчеркивания центрального момента.

§ 3. Свойства задержаний

Задержание обладает некоторыми характерными свойствами, которые предопределили типичное его применение в напевно-полифонической фигурации.

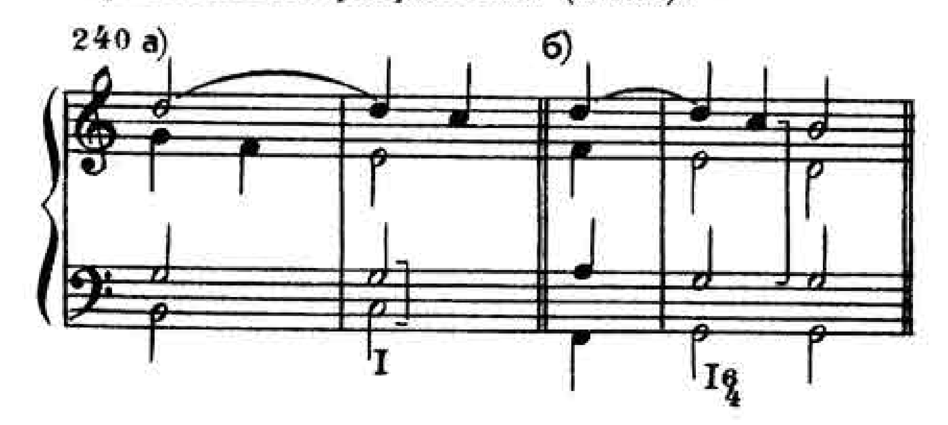
Вследствие весомости мелодической фигурации нисходящее задержание гораздо более употребительно, чем восходящее (которое будет рассматриваться особо, см. § 4).

Организация диссонантности мелодического фигурирования на прочной гармонической основе, создающая иногда очень резкое противоречие, обуславливается тем, что при любой «ломке» аккордов остается в силе их подразумеваемая терцовая структура и ладовое значение. В трезвучиях это обеспечивается сохранением их квинтового остова[3]. Отсюда вытекают следующие типичные формы дискордансных задержаний.

При задержании на основной тон полного трезвучия, удвоенный в басу, квинтовый остов сохраняется в своем натуральном виде

[3] Интервальное соотношение звуков, здесь и в дальнейшем, принимается во внимание также при расположении их через октаву и в обращении.

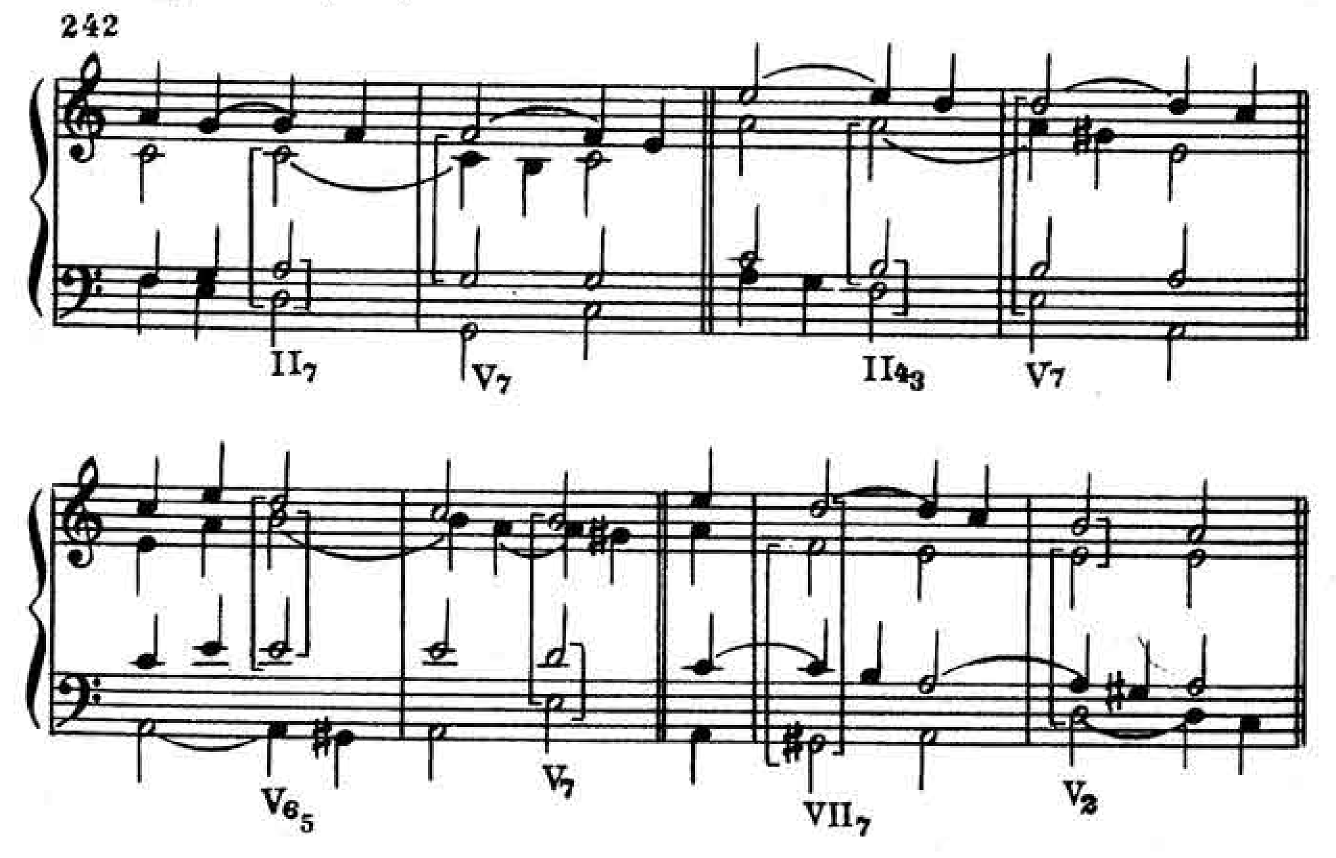
(240 *а*). При таком же задержании на квартсекстаккорде этот остов ломается, но полностью сохраняет свое структурное значение благодаря нисходящей направленности разрешения (240 *б*).



Особое значение имеет задержание на терцовом тоне, которое при любом обращении трезвучий превращает их в диссонирующие сочетания с ясно выраженной квинтовой ладовой основой (241).



Такое же организующее значение имеет септовый остов (при обращении секундовый), который вместе с квинтой септаккорда еще крепче удерживает его структуру, усиливая в то же время диссонантность гармонии (242).



Септовый остов выполняет ту же роль и самостоятельно, позволяя задержать квинтовый тон с резким диссонированием (243).



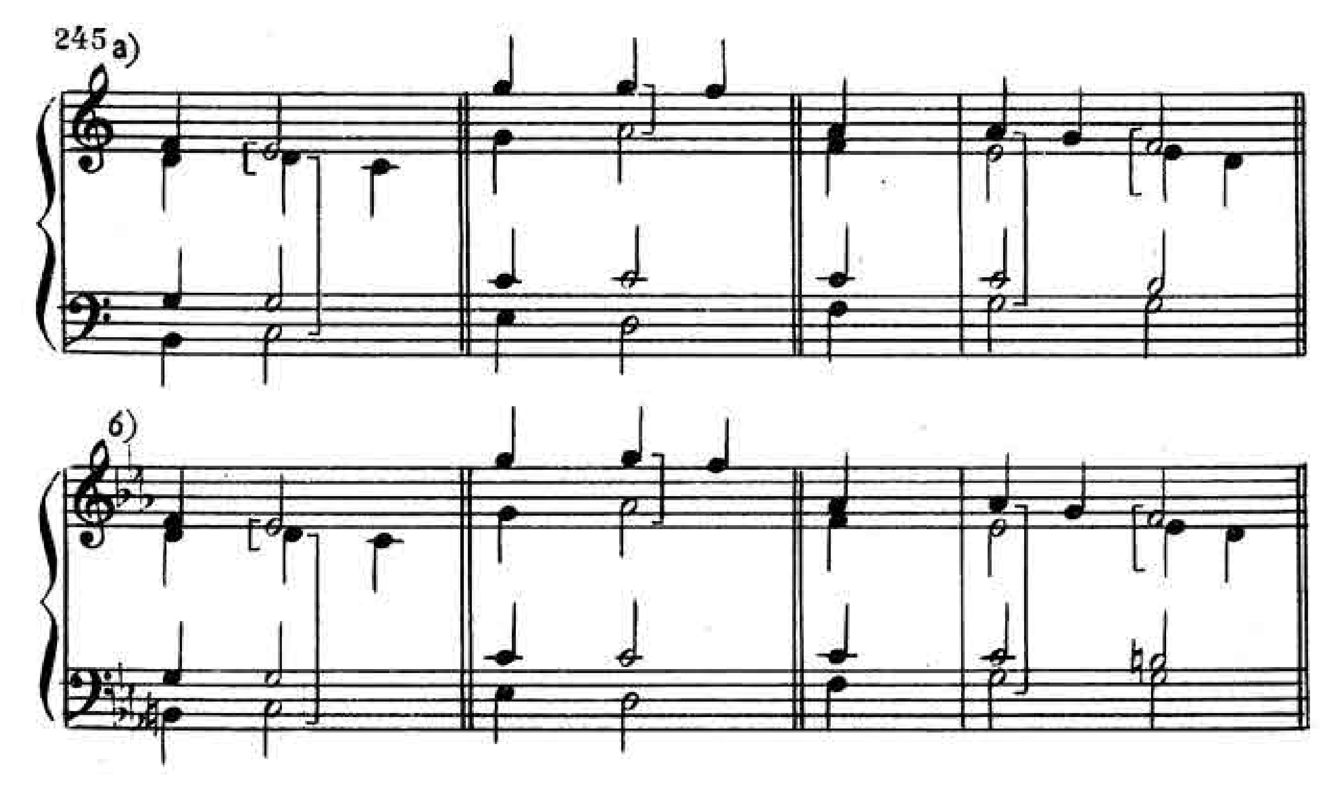
Как мы увидим далее, наличие септимы допускает особенно резко диссонирующее двойное задержание (см. § 8).

Задержание на квинте трезвучия образует дискорданс только при ее удвоении, возможном в басу — на квартсекстаккорде, или в теноре — на секстаккорде (244).



Без такого удвоения квинтовый остов уничтожается, и образуется конкордансное задержание, которое будет рассматриваться отдельно (см. § 5).

Звучание задержания в значительной мере зависит от секундовой интервалики с опорным тоном и с «соседним» по терцовой структуре аккорда: малосекундовые соотношения диссонируют значительно острее большесекундовых. Сочетание обоих условий (в опоре и соседстве) создает многообразные и тонкие оттенки диссонирующих звучаний. Некоторое представление об этом дает сравнение неслигованных задержаний в аналогичных последованиях мажора и минора (245 *а* и *б*).



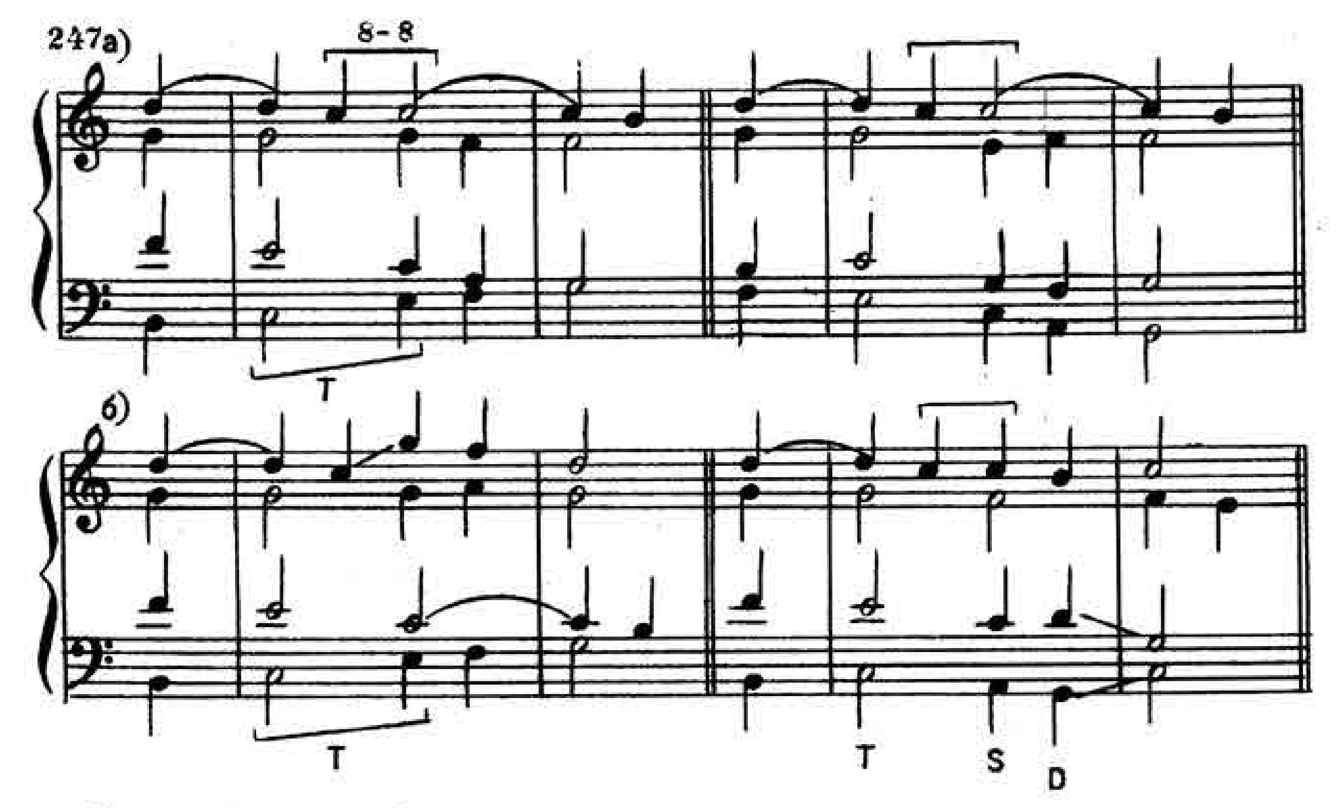
Как и другие приемы фигурации, задержание в сопрано выделяется, подчеркивая солирующую роль мелодии. Тенор, особенно в широком расположении аккордов, при фигурировании приобретает некоторое индивидуализированное подголосочное значение. Наиболее нейтрален в этом отношении альт, который все же способен индивидуализироваться при ритмически выделяющемся мелодическом движении.

При свойственной басу функциональности, задержание содействует его мелодизации и поэтому применяется обычно в слигованном виде, нейтрализуя реальные акценты на сильной доле, но оставляя в силе внутреннюю динамику центральных моментов.

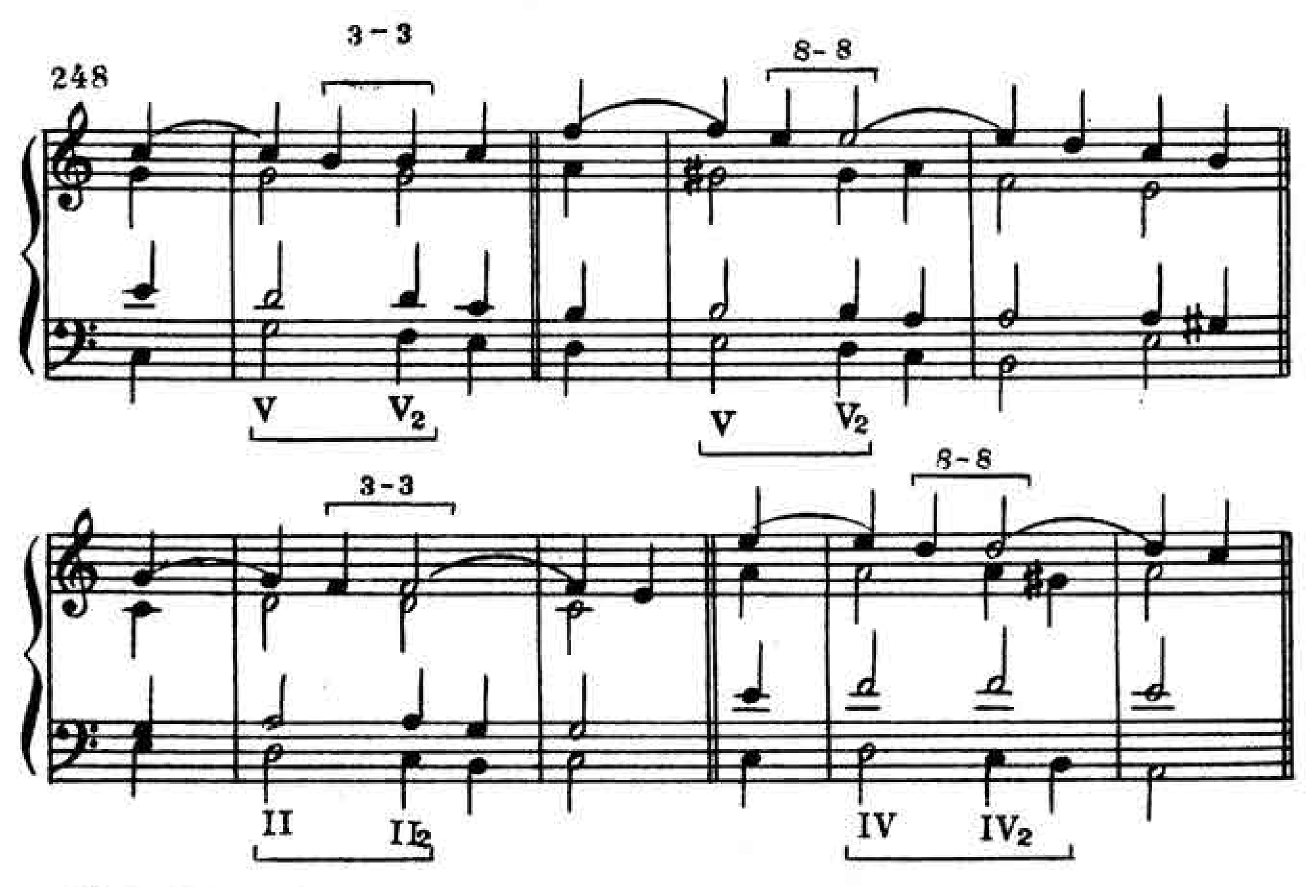
Пример 246 показывает возможность непрерывных последовательных задержаний, образующих нисходящую «мелодическую лестницу», которая в данном случае только и поддерживает фигурационное движение.



Динамика задержания создает после разрешения некоторую инерцию мелодического движения, в том же или в противоположном направлении, которую надо принимать во внимание. Повторение разрешенного звука на той же гармонии создает некоторое застопоривание, которое не всегда уместно в процессе развертывания мелодического движения (247 *а*). Полное застопоривание естественно в завершающем кадансе, даже с продлением разрешения (см. 310, 313, 314). Активизируется движение посредством мелодического хода на той же гармонии или при повторении звука со сменой аккордов (247 *б*).



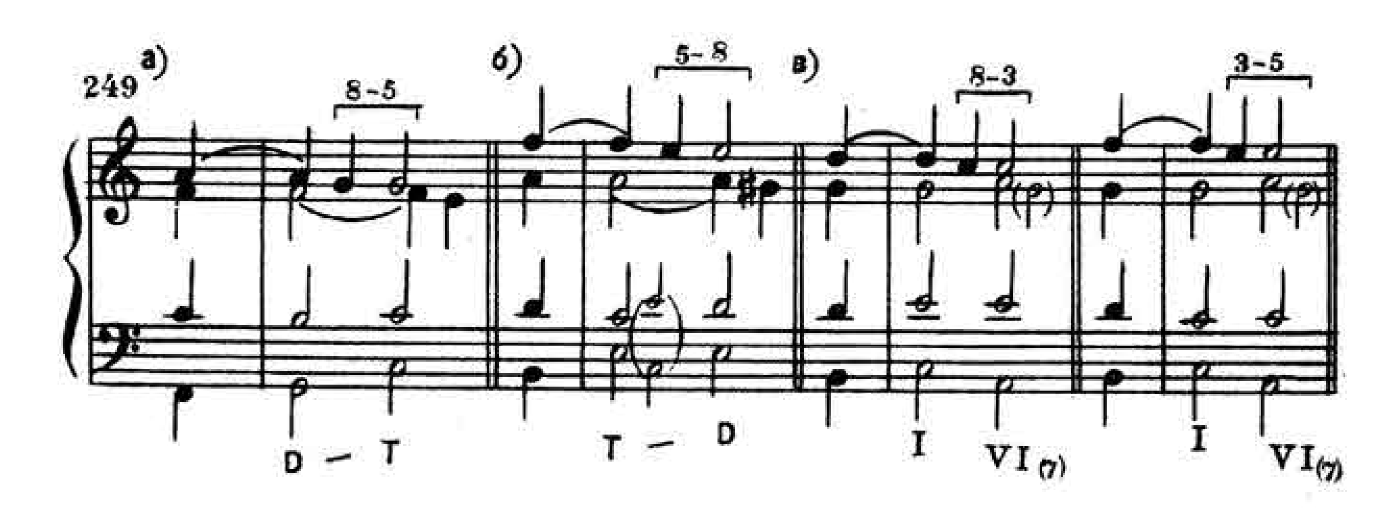
Секундаккорд той же ступени дает толчок движению, нейтрализуя застопоривание повторенного звука при его разрешении (248).



В верхнем голосе повторение разрешенного звука выделяется и привлекает к себе внимание в качестве индивидуализированного, мотивного интонационного оборота, который может вполне оправдываться в мелодическом развитии, но не должен быть случайным. В средних же голосах повторение «прячется» и поэтому может применяться более свободно, особенно при продолжающемся фигурировании остальных голосов.

Возможности повторения предопределяются наличием в аккордах общих тонов. В прямом квинтовом соотношении (автентическом, по об-

разцу V—I) основной тон повторяется на квинте (249 *а*). В обратном соотношении (по образцу I—V) квинта повторяется на основном тоне (249 *б*). В нижнетерцовом соотношении (по образцу I—VI) возможны уже два повторения: основного тона на терции, а также терции на квинте (249 *в*).

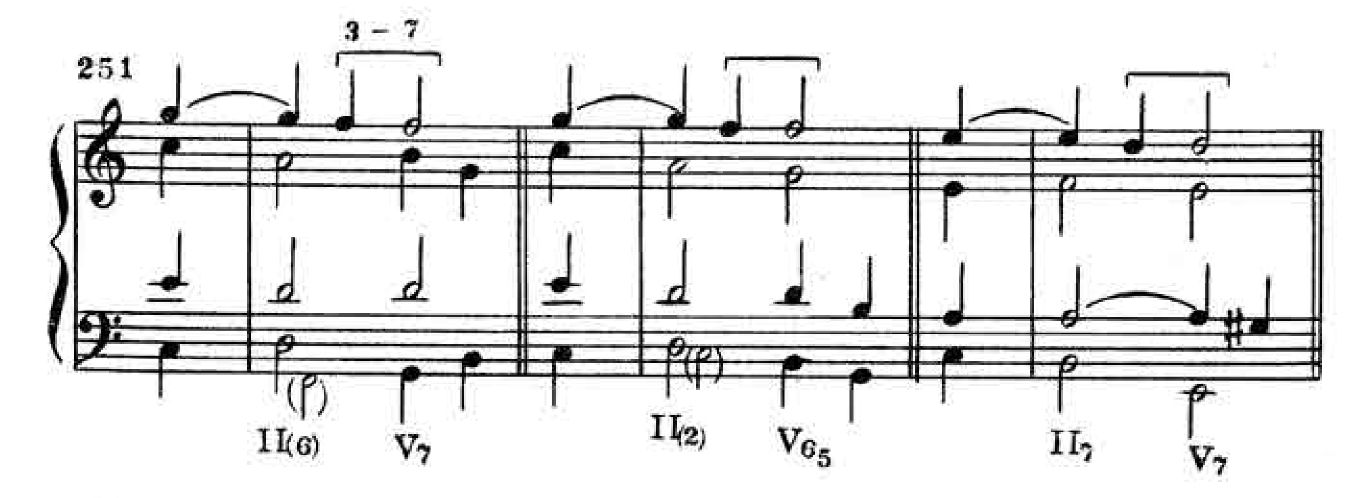


В секундовых соотношениях самих трезвучий нет общих тонов и поэтому возможно только повторение основного тона на септиме второго аккорда. Но при плавном голосоведении образуются параллельные квинты с басом (250 *а*), поэтому допустимо соединение только I—II_7 в миноре с уменьшенной второй квинтой (250 *б*). Квинты избегаются при соединении с неполным септаккордом (250 *в*), при переходе из тесного расположения в широкое со скачком в теноре (250 *г*) и при обращении септаккорда (250 *д*).

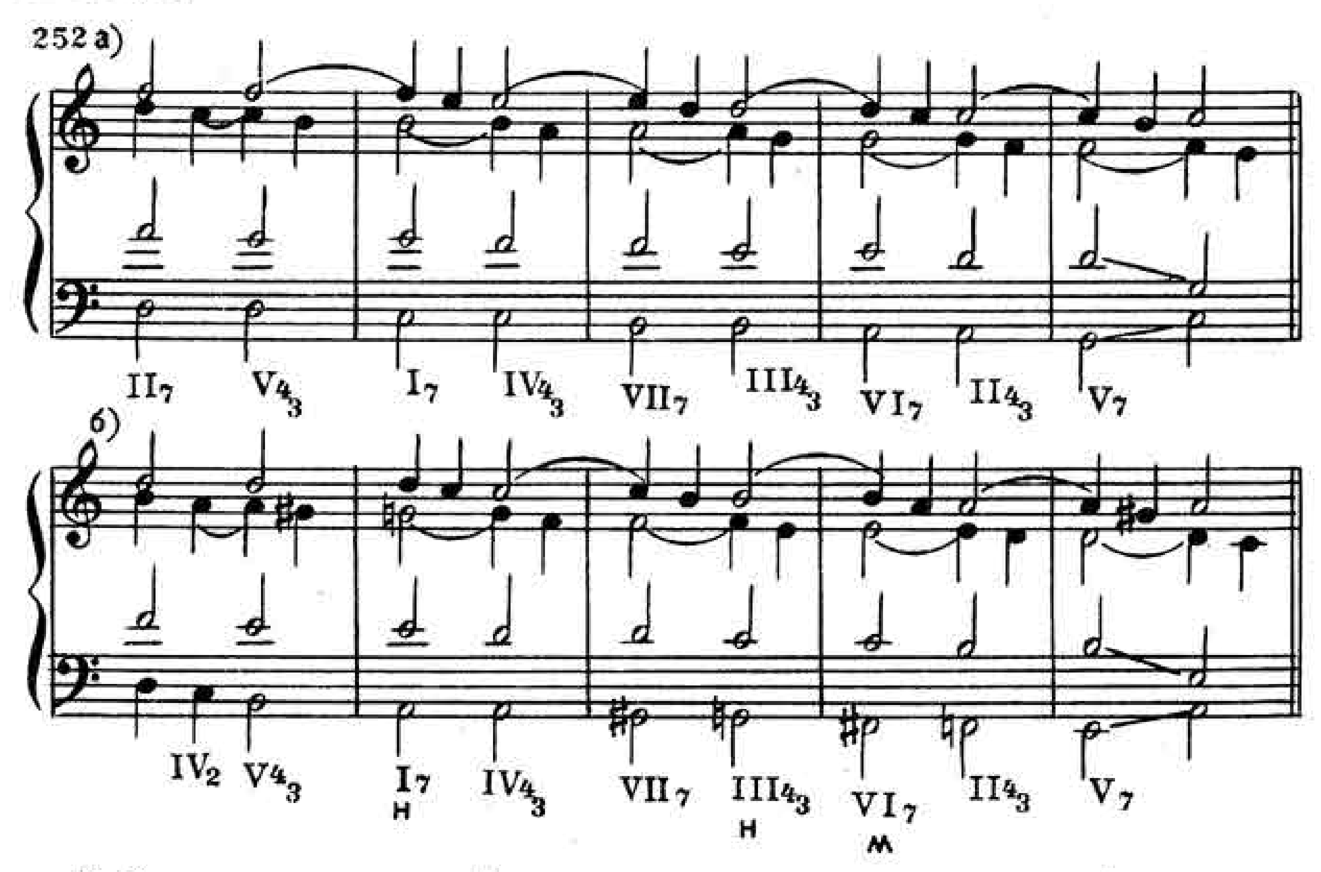
250 а) 8-7 IV V_7 б) I II_7 в) I II_7 IV V_7

г) IV V_7 I II_7 д) IV $V_{4\atop 3}$ I $II_{4\atop 3}$

В квинтовом соотношении на септиме может повториться только терция предыдущего аккорда (251).



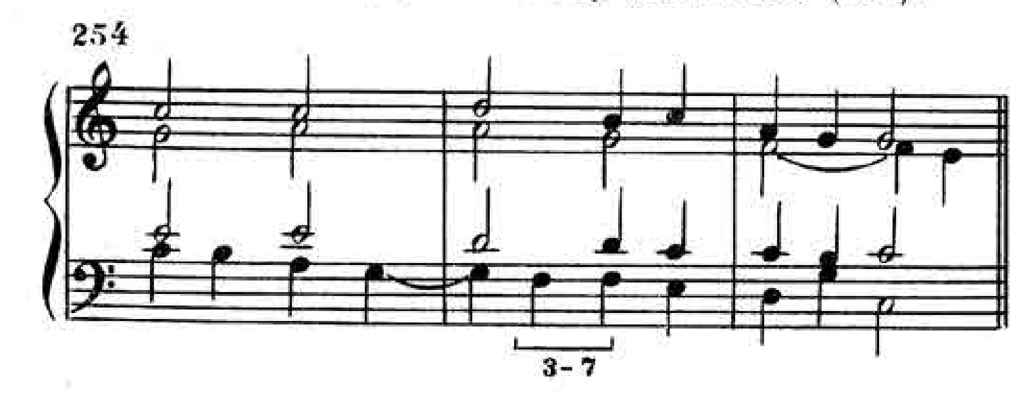
Задержание с повторением естественно образуется при соединении самих септаккордов — при полных чередуется основной вид со вторым обращением. Это показывают секвенции в примере 252 с беспрерывной их цепью.



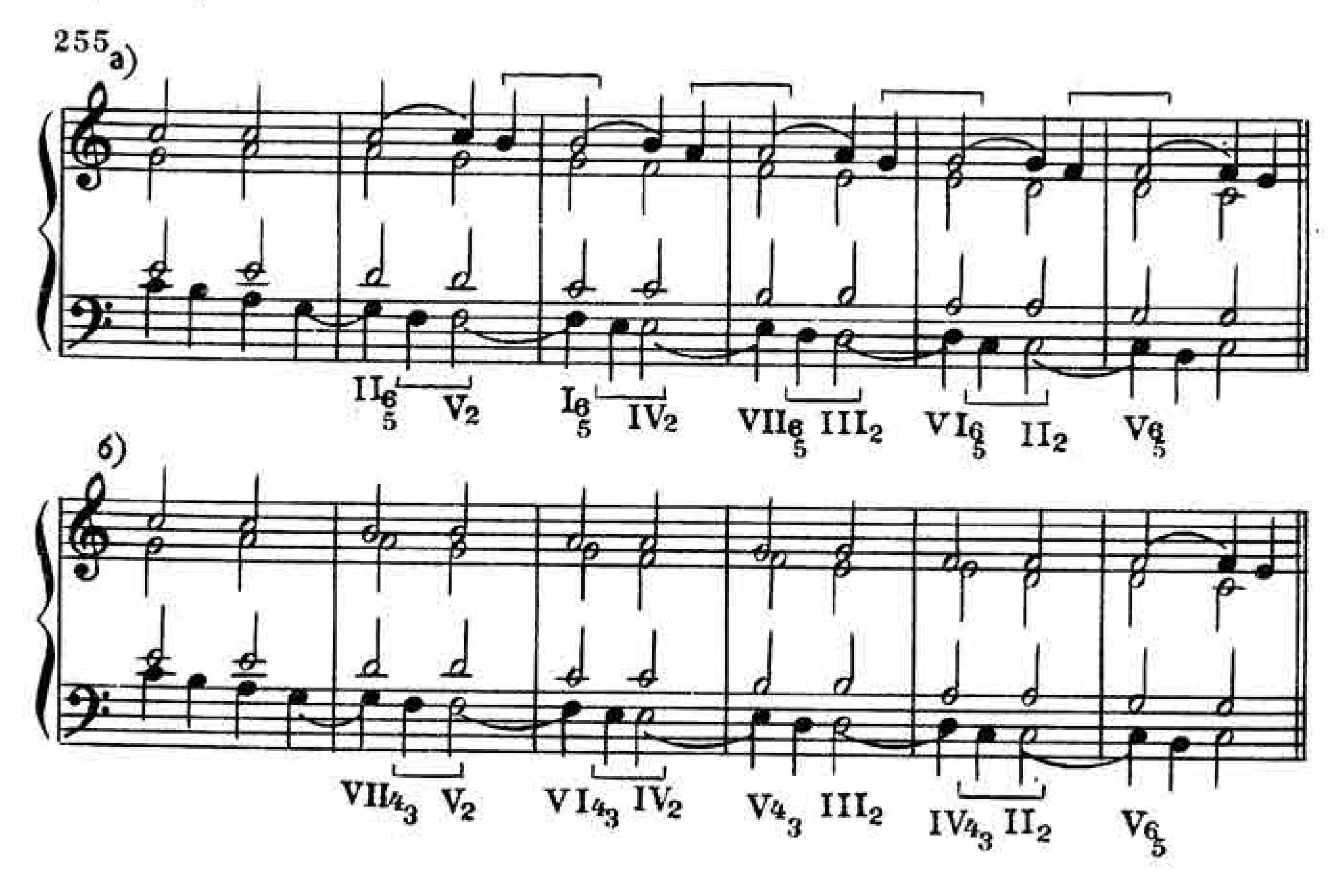
В басу при нормальной структуре трезвучия повторение более ограничено, так как задерживаться может только терция. На той же гармонии оно создает вялое застопоривание и от этого не спасает дальнейшее движение и включение септимы (253).



Единственная благоприятная возможность — повторение терции на септиме, что дает толчок к дальнейшему движению (254).



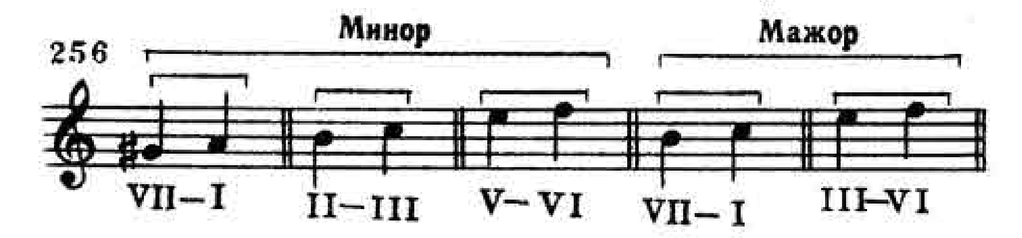
Последование септаккордов предоставляет в басу те же возможности, что и в верхних голосах — повторение на септиме терции (255 *а*) и квинты, в последнем случае с остановкой движения на втором аккорде (255 *б*).



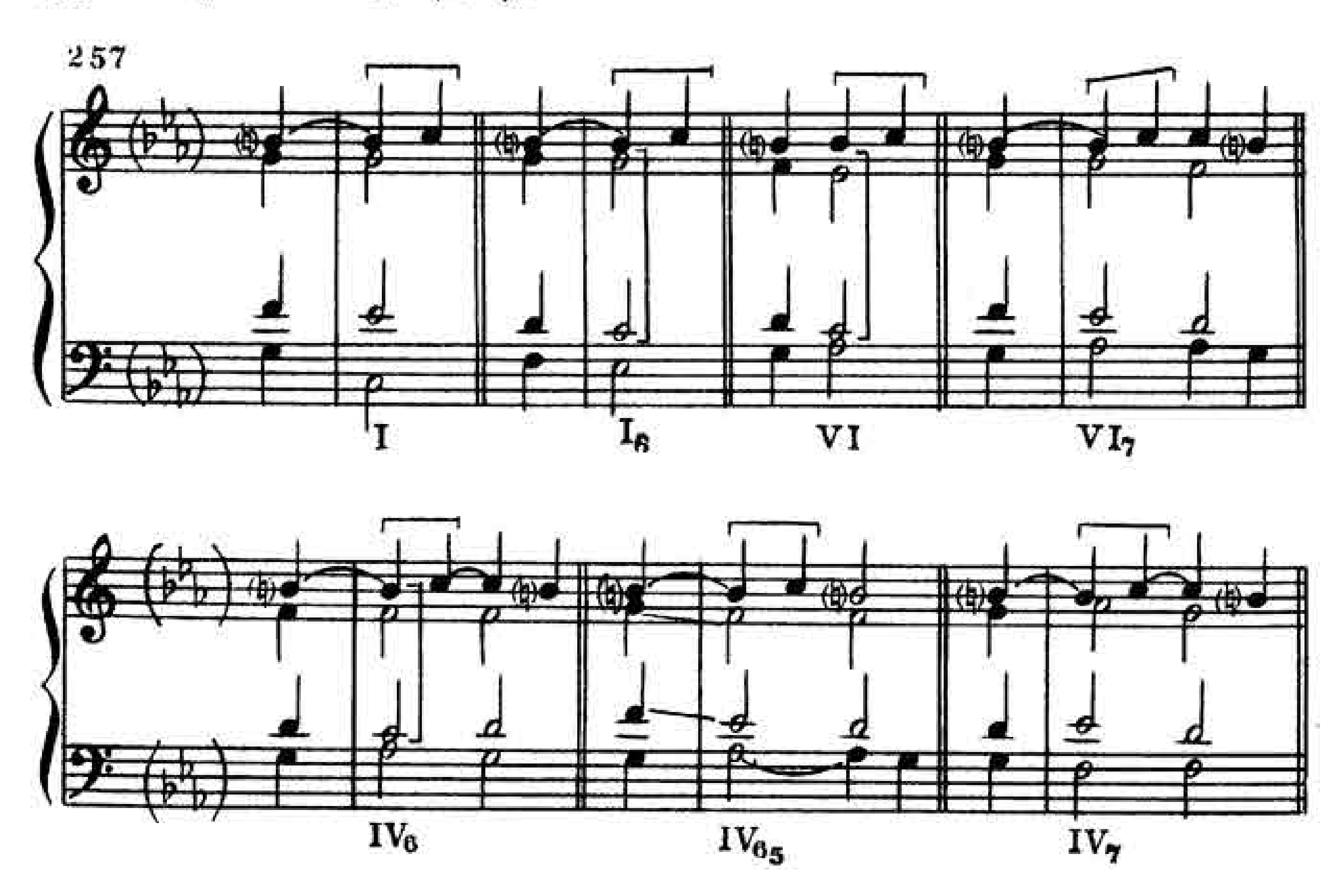
§ 4. Восходящие задержания

Восходящее задержание, в отличие от нисходящего, идет вопреки свойству весомости — как ее напряженное преодоление. Поэтому в напевно-полифонической фигурации оно применяется гораздо реже, только с разрешением на малую секунду, преимущественно в верхнем голосе, обычно вводнотоновое в заключительном кадансе. В басу же оно относится к особым случаям и будет рассматриваться отдельно (см. § 6).

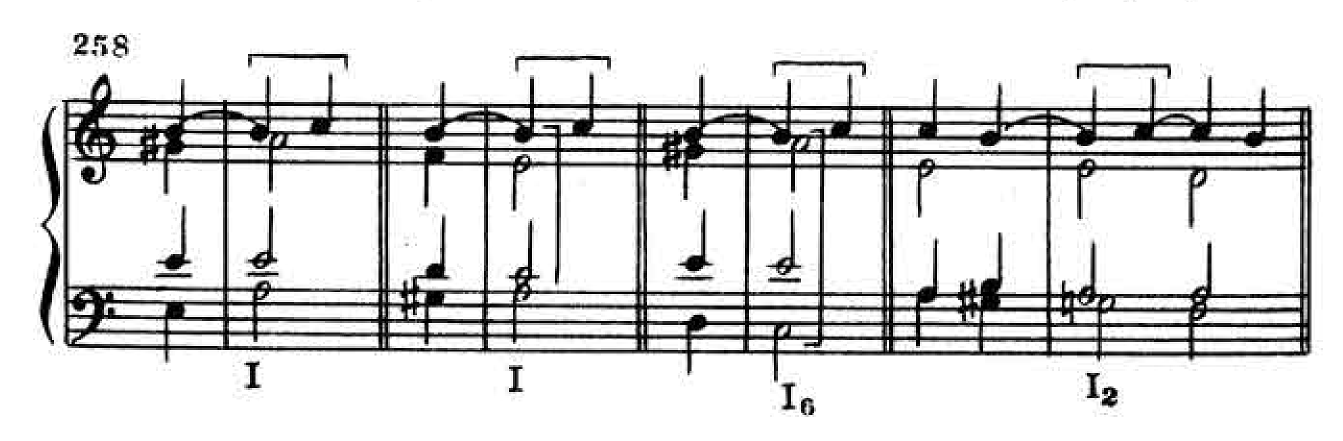
Возможности применения восходящих задержаний определяются малосекундовым соотношением ступеней лада: в миноре VII—I, II—III, V—VI, в мажоре два последних соответствуют ступеням VII—I и III—IV (256).



Некоторые задержания более, другие менее употребительны, но все должны войти в арсенал фигурационной техники. Наибольшего внимания заслуживает вводнотоновое, одинаковое в миноре и одноименном мажоре, которое может быть не только на тонике, но и на аккордах других ступеней лада (257).

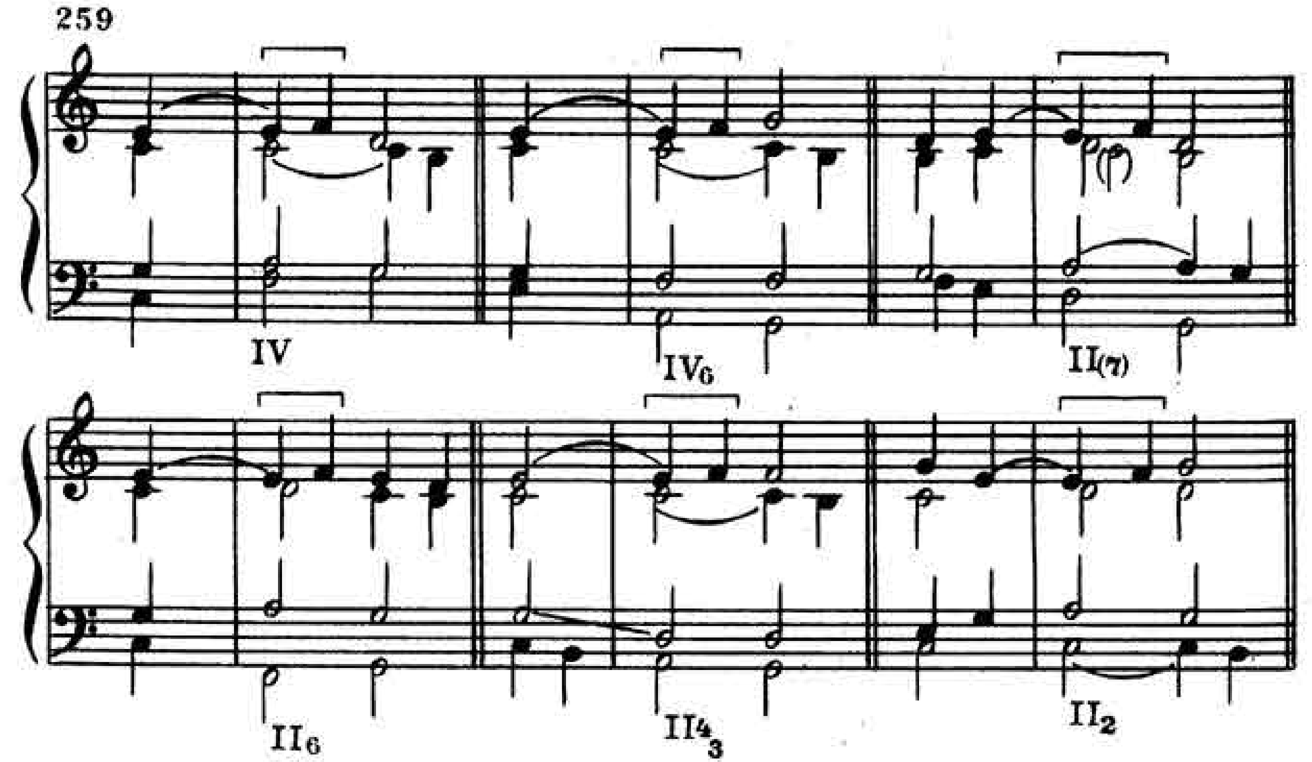


Задержание II ступени лада возможно только в миноре (258).



Пример 259 показывает задержание терцового тона лада, возможное на субдоминантах мажора. В первых двух образцах (IV, IV_6) оно образует большую септиму, которая, однако, идет вверх вопреки своей тенденции разрешения и подчиняется мелодическому образованию. Данный случай представляет собой *мнимый конкорданс*.

259



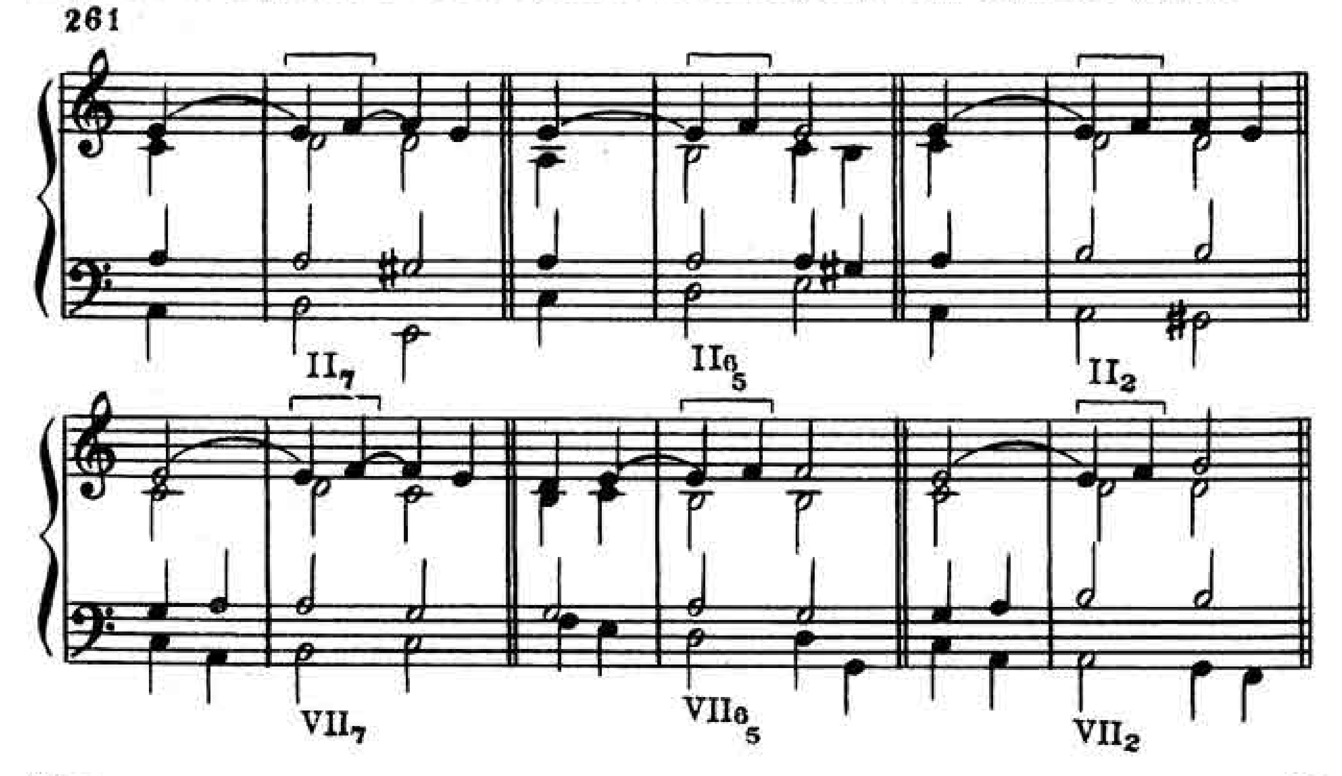
В примере 260 приведены такие же задержания в миноре на аналогичных аккордах VI и IV ступеней (VI6 и IV6 с удвоенной терцией не характерны для минора).

260



Возможно также задержание на квинте малого септаккорда — в миноре на II ступени и аналогичного в мажоре на VII ступени (261).

261

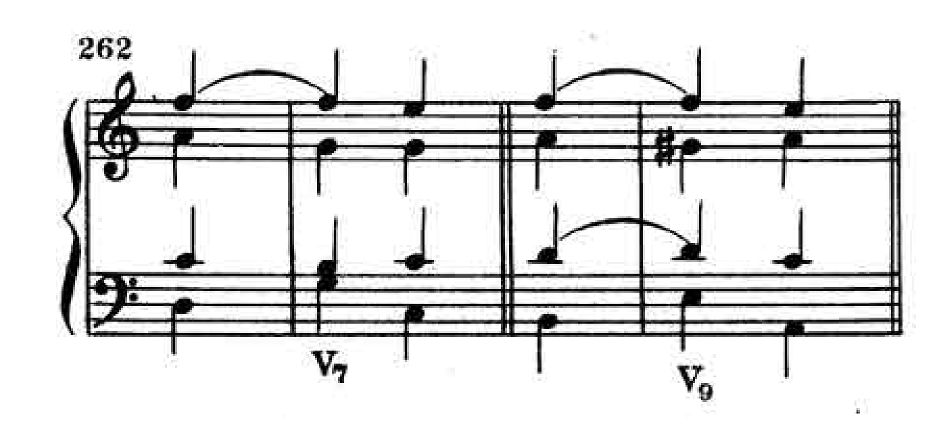


Восходящее малосекундовое задержание может быть подготовлено и альтерированными аккордами, выполняющими без модулирования субдоминантовую функцию (см. § 9).

§ 5. Конкордансные задержания

Выше были рассмотрены дискордансные задержания, как наиболее характерные. Существенно отличаются от них конкордансные, имеющие двойственное значение — мелодическое и гармоническое. Вследствие этого, теоретический вопрос о них гораздо сложнее и требует тщательного разъяснения. Различаются два их вида.

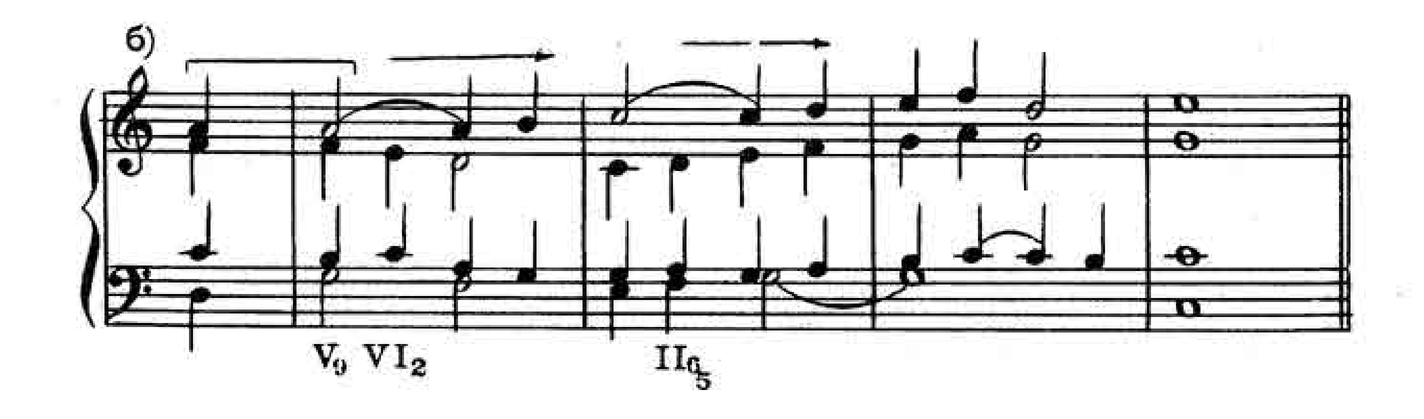
К первому относится конкордансное задержание, образующее септиму. Полная гармоническая самостоятельность септаккорда проявляется при переходе его в другой аккорд целиком, а не только при мелодически фигурированном разрешении одной лишь септимы. Наиболее определенно это выступает при разрешении доминанты в тонику; такую же самостоятельную роль играет доминантнонаккорд (262).



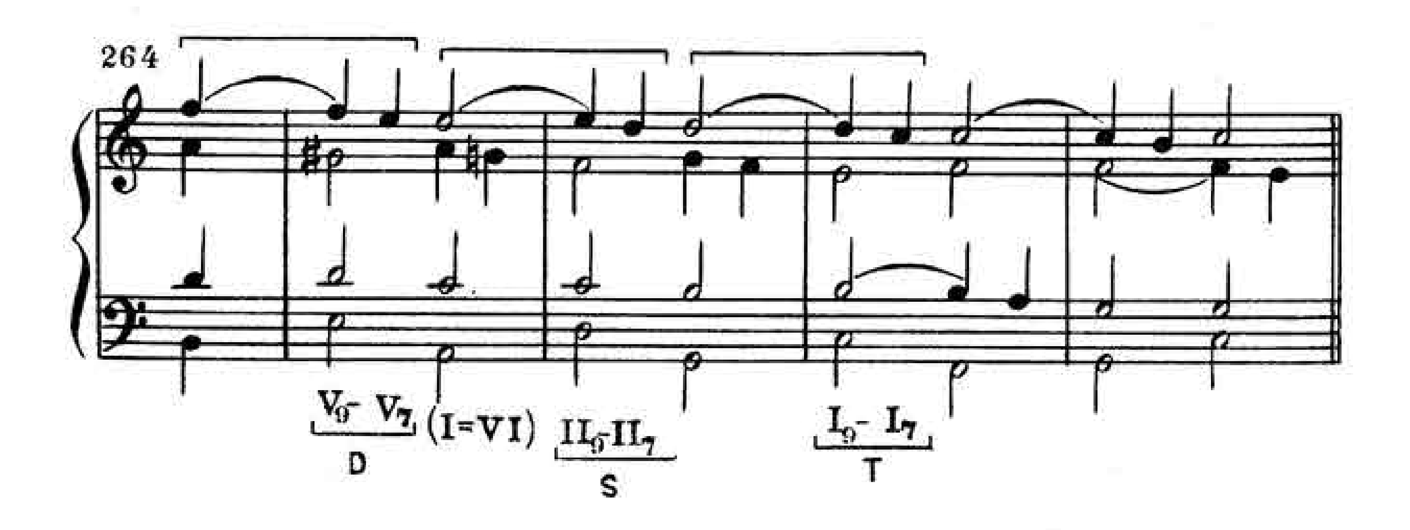
В подобных случаях перед нами гармоническое задержание в отличие от мелодического, образующегося в самой фигурации.

Как диссонирующий интервал, задержанная септима имеет тенденцию гармонического разрешения, но в качестве аккордового тона сохраняет известную самостоятельность; она может продлеваться через другие аккорды, разрешаясь лишь впоследствии и даже оставаться без разрешения, как «бывшая септима», превратившаяся в консонирующий аккордовый тон (263 *а*). Это относится и к «бывшей ноне» (263 *б*). В последних случаях задержание, как таковое, вовсе аннулируется.

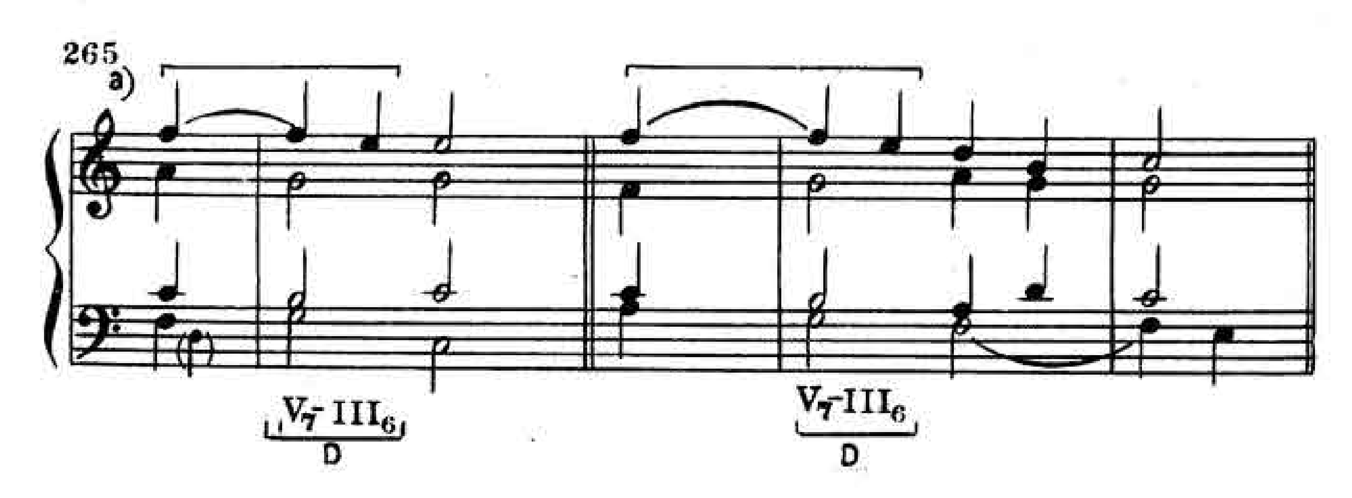


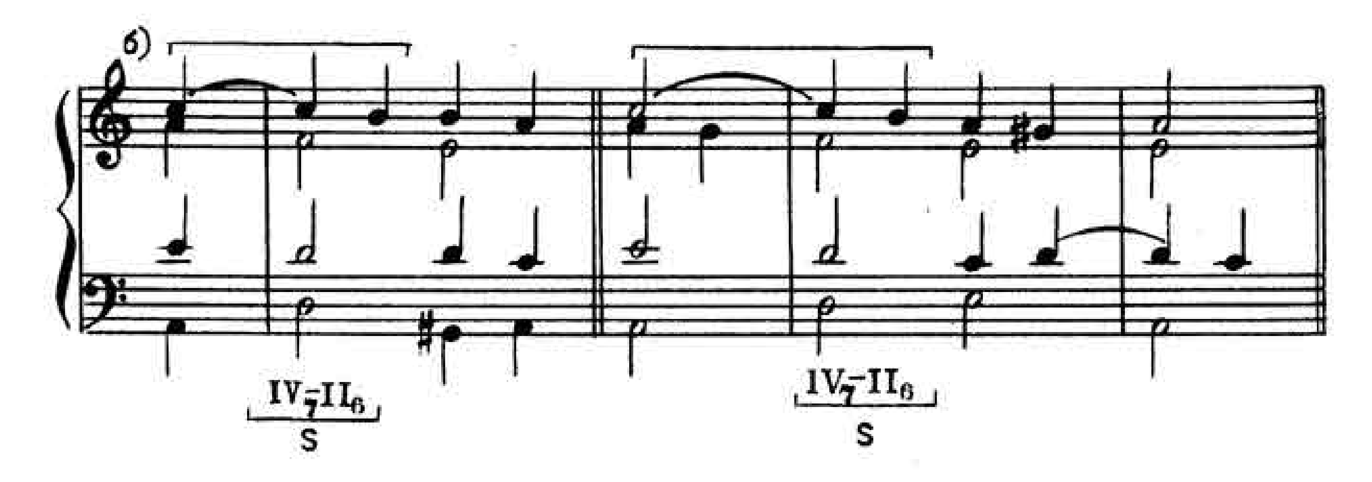


Конкордансное задержание, при своем гармоническом значении, может иметь и мелодическое, которое и служит главным предметом нашего внимания. Преобладание мелодического значения зависит от многих условий и прежде всего, как было упомянуто, от образования в самостоятельном фигурировании данного голоса. Мелодическая специфика конкордансного задержания определенно выступает на аккордах той же функции, что ясно видно при сравнении примеров 262 и 264.

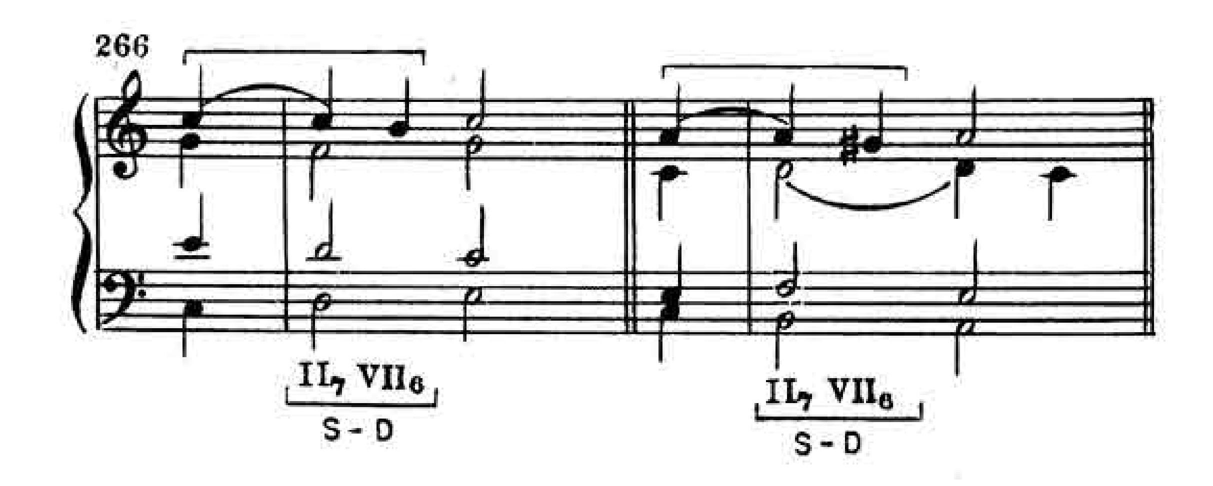


Разрешение неполного септаккорда обычно не меняет функции образующегося на том же басу секстаккорда в терцовом ладовом соотношении. Ослабление доминантности (V_7—III_6) оправдывается при этом мелодикой задержания (265 *а*), которая не теряет своего значения и при поддержке субдоминантной функцией (IV_7—II_6, 265 *б*).

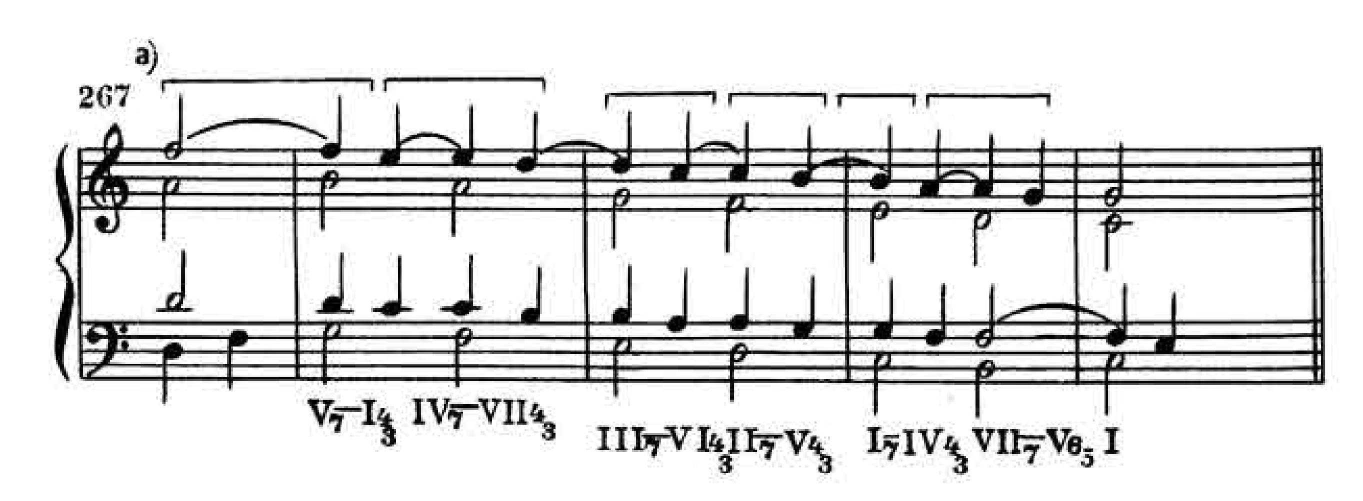


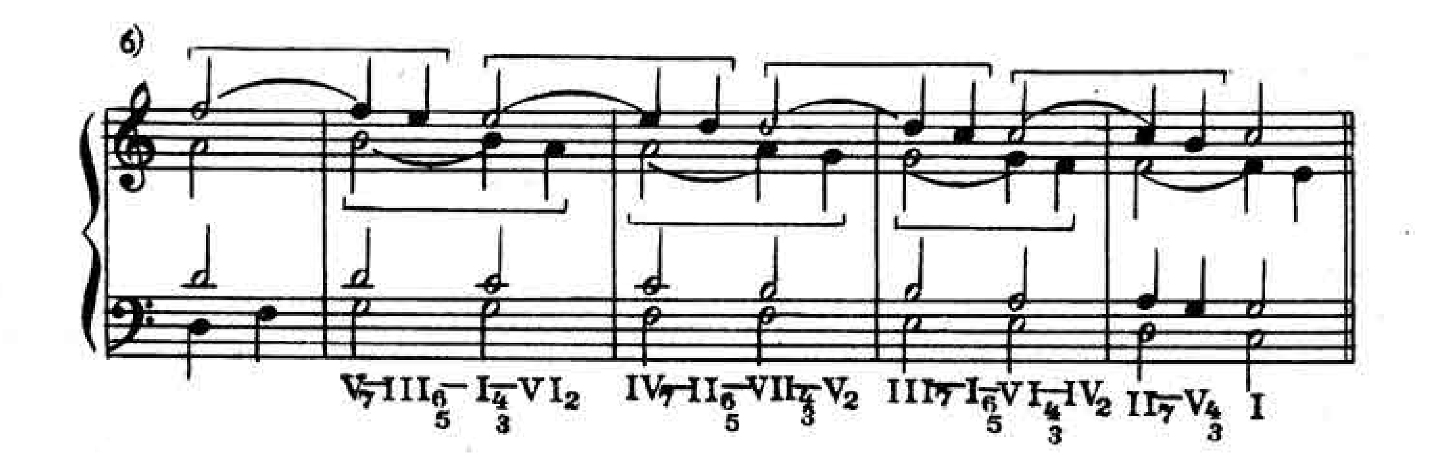


Сохраняется мелодическое значение задержания и при перемене функции S—D в нижнетерцовом соотношении аккордов II_7—VII_6 (266).



Во всех подобных случаях (и на других ступенях лада) задержание мелодизируется и потому, что в неполных септаккордах оно не столь гармонически самостоятельно, как в полных. В связном последовании полных септаккордов каждый из них гармонически самостоятелен, и поэтому задержание приобретает смешанное «равноправное» значение — мелодическое и гармоническое. В примере 267 *а* секвенция состоит из двучленных звеньев в квинтовых (автентических) соотношениях септаккордов (по образцу V_7—$I_{4\over3}$), в примере 267 *б* — из четырехчленных звеньев в нижнетерцовых соотношениях, дающих все обращения (по образцу V_7—$III_{6\over5}$—$I_{4\over3}$—VI_2) с поочередным задержанием септимы в сопрано и альте.





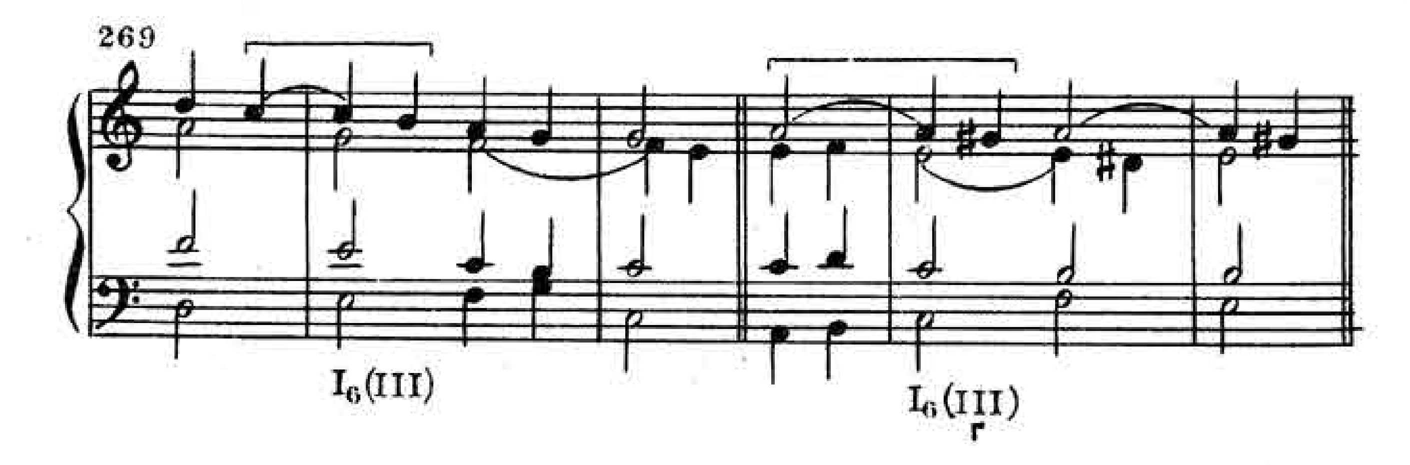
Ко второму, основному виду относится конкордансное задержание, изменяющее квинтовый остов трезвучия. Нисходящее (на квинте) подменяет это трезвучие производным секстаккордом в нижнетерцовом соотношении. Мелодическое значение такого задержания подчеркивается функциональным преобладанием трезвучия над секстаккордом, особенно при разрешении на малую секунду (268).

268

(III₆)V (VI₆) I (IV₆) VI

(III₆)V
г
(VI₆) I (IV₆) VI

Наоборот, явное преобладание секстаккорда над последующим трезвучием нейтрализует задержание и в мелодическом и в гармоническом его значении. В примере 269 на сильной доле просто слигован основной тон секстаккорда I ступени, а вместо разрешения в первом случае — проходящая, во втором — вспомогательная, причем эти фигурационные приемы образуют промежуточные трезвучия III ступени (в мажоре и миноре), несамостоятельные в функциональном отношении (производные конкордансы).



Восходящее (малосекундовое) конкордансное задержание, в противоположность нисходящему, подменяет секстаккорд трезвучием в верхнетерцовом соотношении. Здесь также задержание подчеркивается при несамостоятельности первого аккорда и функциональном преобладании второго (270). При обратном преобладании восходящее задержание, как таковое, вовсе аннулируется. Для сравнения это показано в примере 271 с аналогичными предыдущему интонационными оборотами: на сильной доле образуются главенствующие трезвучия — в мажоре на VI ступени, в миноре тоническое (и лига здесь неуместна, так как только синкопически тормозит движение), а на слабой доле образуются их ослабленные функциональные заместители IV_6 и VI_6.

270

(III) I_6 (III) I_6
г

271

$VI-IV_6$ $I-VI_6$

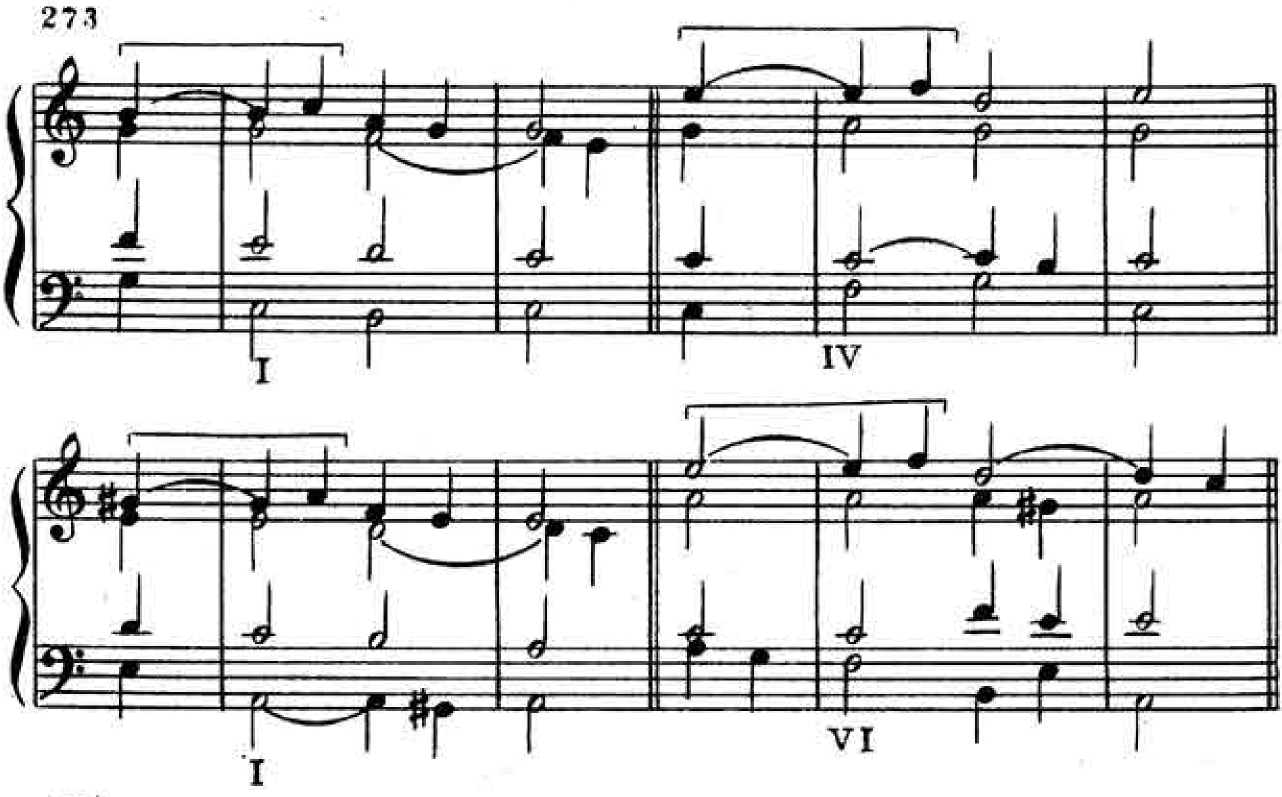
Мелодическая специфика задержания вводного тона на квартсекстаккорде выступает на первый план, так как образует промежуточный конкорданс III_6, функционально несамостоятельный, явно подчиняющийся при разрешении, особенно в миноре. Здесь опять-таки сказывается закономерность гармонического преобладания аккорда, в данном случае второго (272).

272



Восходящее малосекундовое задержание на основном тоне трезвучия занимает особое положение. По структуре формально образуется промежуточный септаккорд той же ступени, однако большая септима разрешается вопреки этой структуре, а поэтому утрачивает самостоятельное аккордовое значение. В таких случаях задержание полностью сохраняет свою мелодическую специфику и является по процессу своего образования дискордансным, так как производный септаккорд всецело подчиняется трезвучию той же ступени и как таковой в гармоническом отношении несамостоятелен. Особенно это относится к септаккорду I ступени в миноре с септимой на вводном тоне, которой вниз некуда разрешаться (273).

273



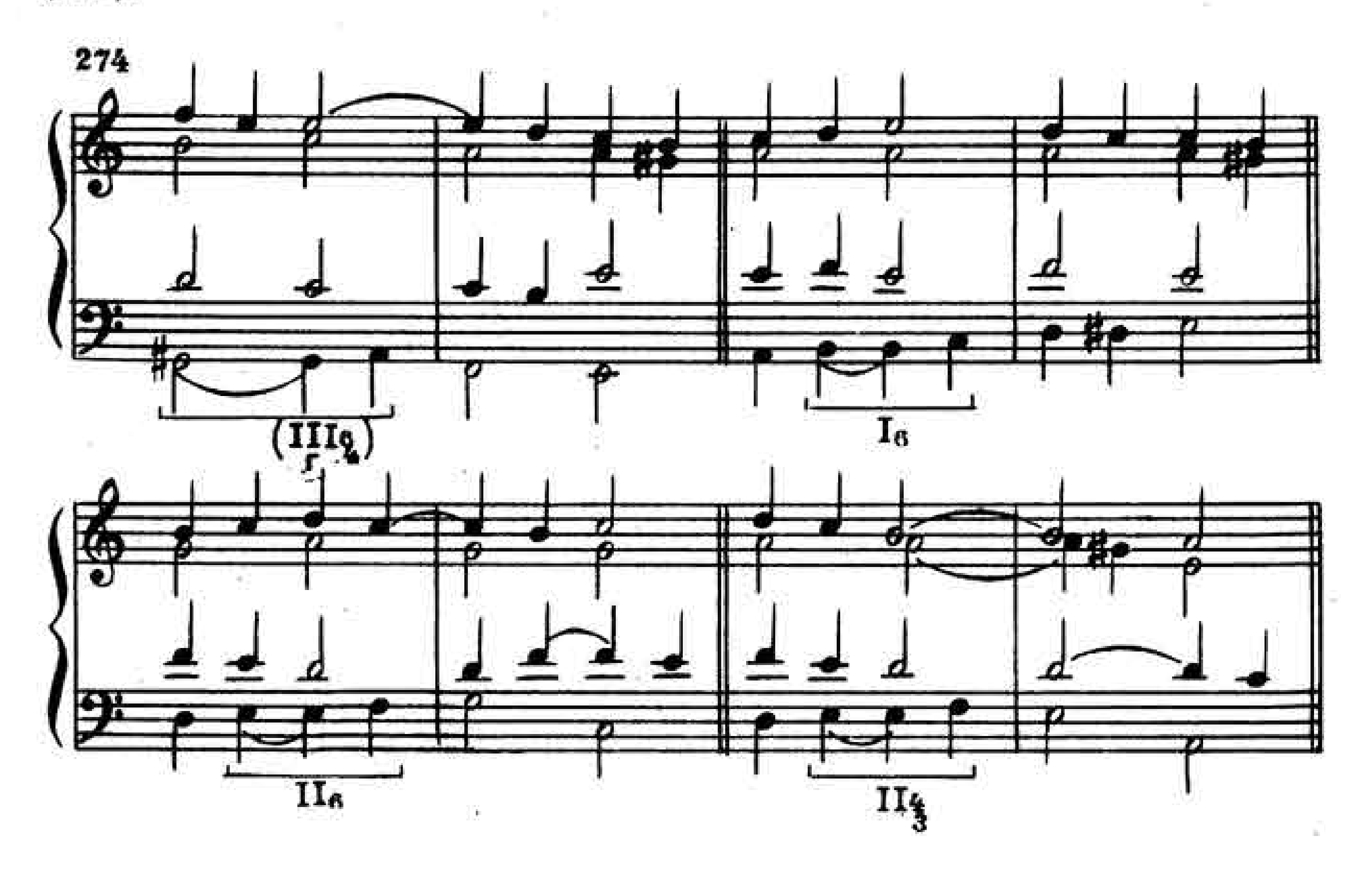
Из всего изложенного следует, что конкордансные задержания надо расценивать по-разному, учитывая их мелодическое и гармоническое значение, а также случаи нейтрализации и даже полного аннулирования того или другого в условиях данного музыкального контекста.

§ 6. Особые формы задержаний

Помимо рассмотренных выше обычных форм задержания, существуют менее употребительные, особые, но не противоречащие в корне общим нормам. К ним относятся следующие.

Восходящее задержание в басу (малосекундовое). На основном тоне трезвучия оно требует ненормативного удвоения (предпочтительно терции) и более эффективно в миноре, так как образует лишь мнимый производный конкорданс — увеличенный $\mathrm{III}_{^6_4}$, напряженно звучащий и несамостоятельный в гармоническом отношении. В остальных случаях (как и в верхних голосах) возможно дискордансное задержание на терции минорного секстаккорда и на квинте малого терцквартаккорда (274).

274

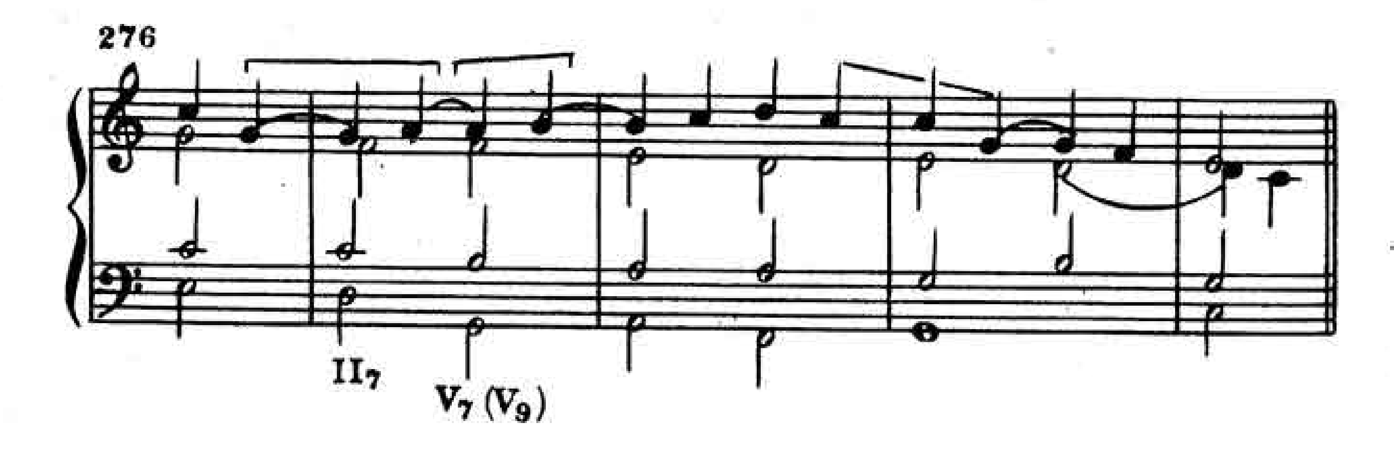


Верхний мажорный тетрахорд обладает особым свойством — мелодической направленностью к тонике лада. Поэтому в его пределах естественно восходящее задержание на большую секунду с движением VI ступени к вводному тону. На полном доминантсептаккорде возникает при этом полифункциональное сочетание $\frac{\mathrm{II}}{\mathrm{D}}$. При обращениях ($\mathrm{V}_{^4_3}$, V_2) образуются явные дискордансы (275).

275



Менее употребительны, но все же возможны подобные задержания с ходом V—VI ступеней лада (на субдоминанте) и даже разрешение на удвоенный в теноре вводный тон с ненормативным движением ноны в образующемся производном нонаккорде V ступени (276).



Все эти задержания отличаются мягким диссонированием.

Возможно удлиненное приготовление задержания с переменой аккордов, на их общем тоне (277). Оно позволяет пролонгировать и центральный момент. Движение при этом поддерживается и полифонически обогащается фигурированием в других голосах. В такте 2 примера 277 *б* используется пока только гармоническая нота в басу.

277 а)

II—$V_{\substack{6\\5}}$ VI—$I_{\substack{4\\3}}$

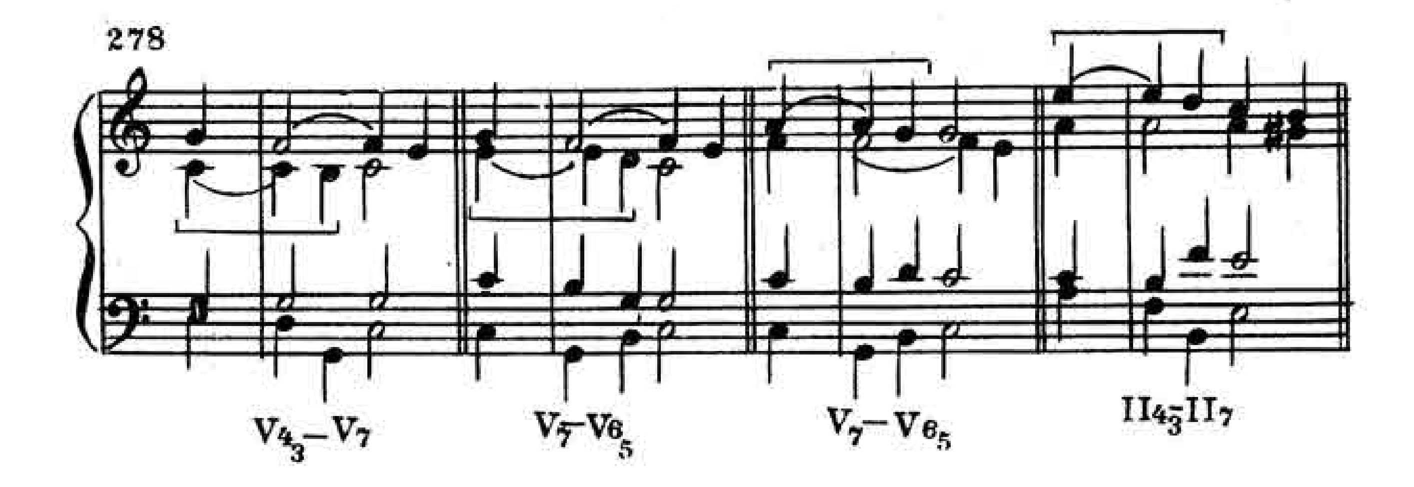
б)

IV_6—V_7 VI—$II_{\substack{6\\5}}$

§ 7. Разрешение с переменой аккордов

При разрешении гармонического задержания, как мы видели, может происходить перемена аккордов (см. 262, 267). В мелодическом задержании, особенно дискордансном, подобная перемена является особым приемом, значительно усложняющим фигурационную технику и требующим специального рассмотрения.

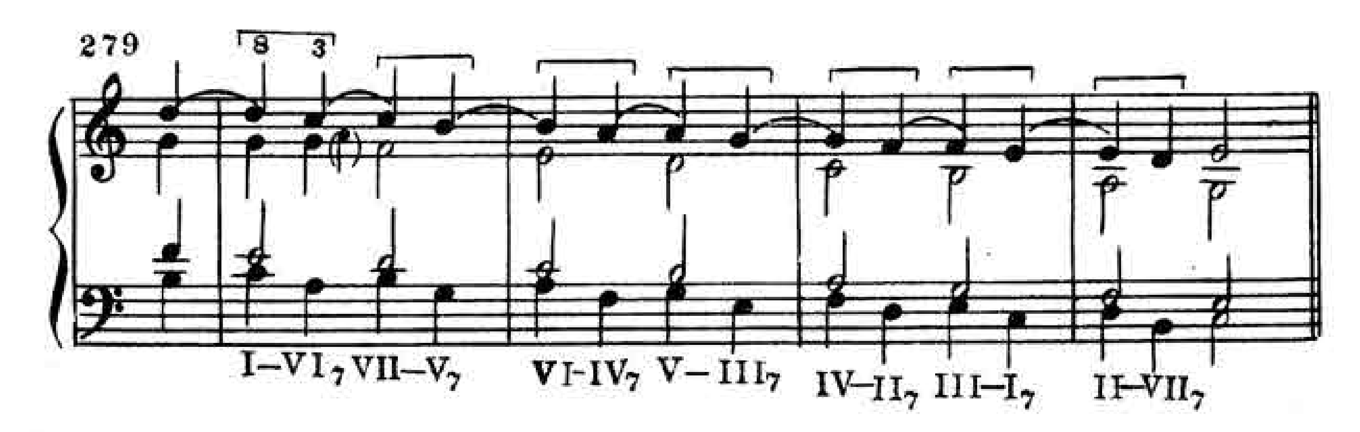
Предварительно обратим внимание лишь на смену обращения того же аккорда, которая встречалась в прежних примерах при движении баса на секстаккорд (I—I_6) или на проходящую септиму. В примере 278 приведена также смена обращений септаккордов.



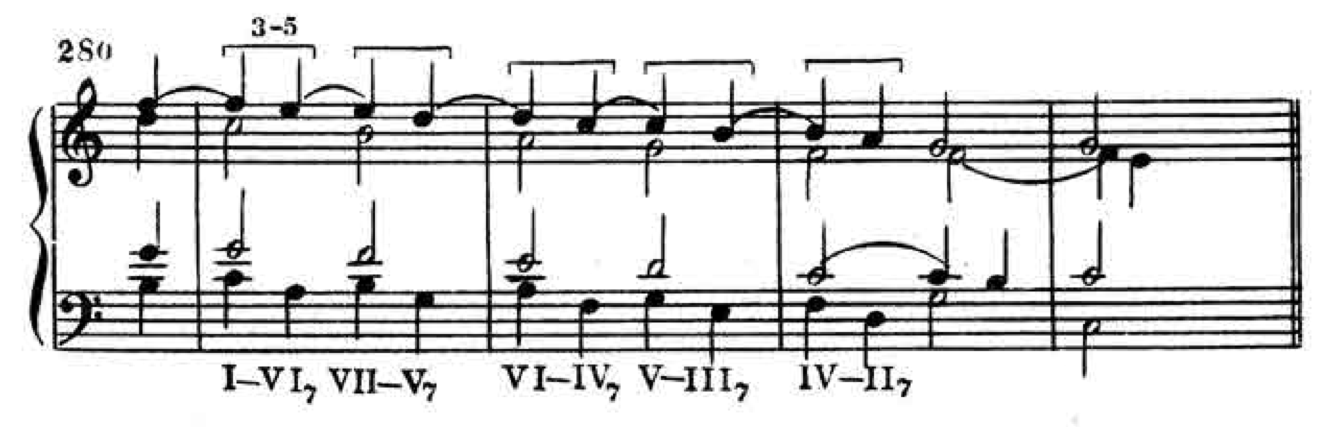
Настоящая перемена происходит при разрешении задержания в аккорд другой ступени. Такое задержание возможно при наличии общих тонов в ладовом соотношении аккордов.

В нижнетерцовом аккордовом соотношении имеется наибольшее количество общих тонов и возможны три случая перемены в структуре аккордов, с учетом и разрешения в септиму: 8—3, 3—5, 5—7.

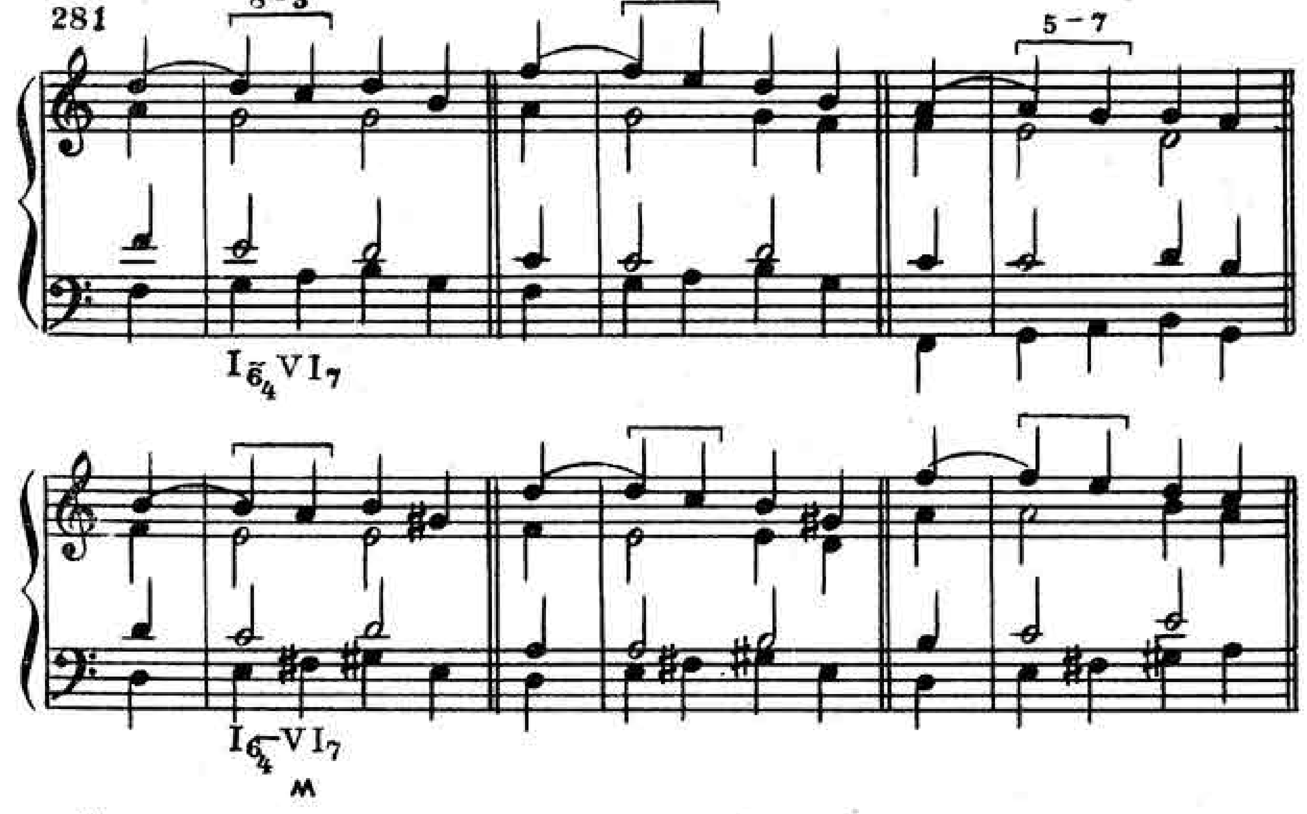
Задержание на основном тоне разрешается в терцовый (8—3). Это показывает секвенция в примере 279, которая предоставляет возможность выбирать для использования подходящие, естественные соединения аккордов.



Задержание на терцовом тоне разрешается в квинтовый (280). Образующиеся скрытые квинты в крайних голосах малоэффективны и допустимы, при переносе же задержания в средний голос совершенно тушуются.



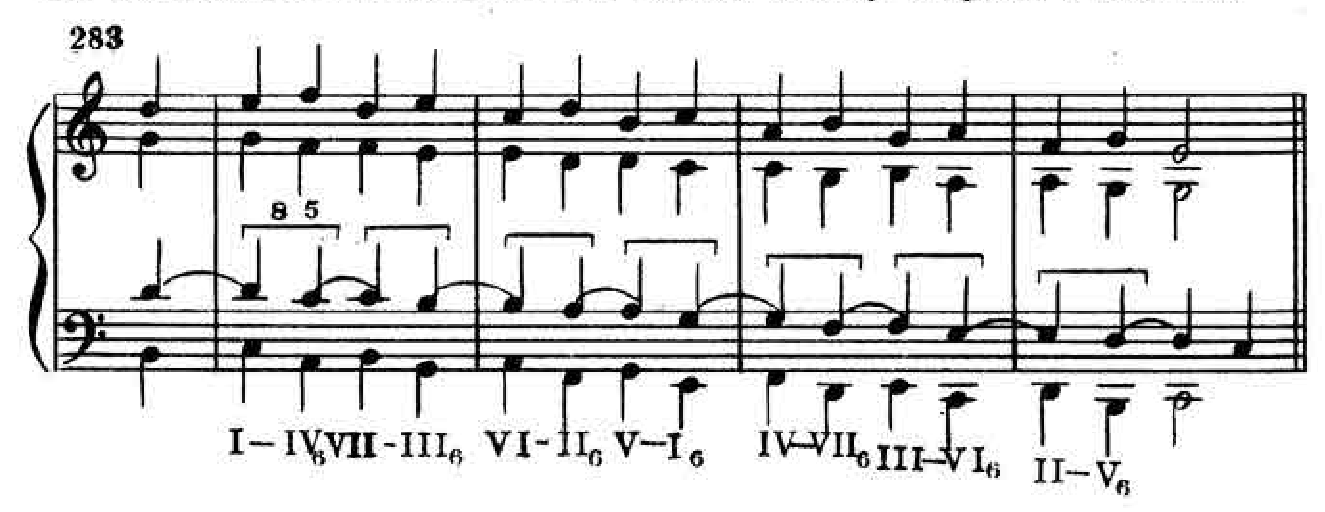
Дискордансное задержание на квартсекстаккорде может быть и на квинтовом тоне с разрешением в септиму подменяющего септаккорда VI ступени (5—7), что образует движение баса по тетрахорду (281).



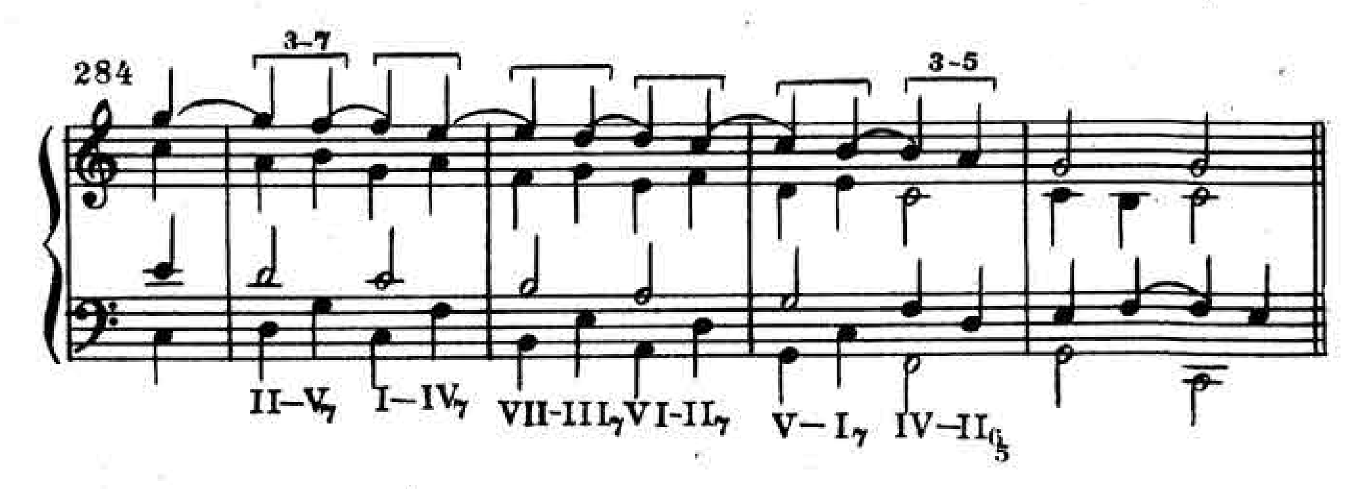
В кварто-квинтовом соотношении возможны два вида. Задержание на приме аккорда разрешается в квинту (282).



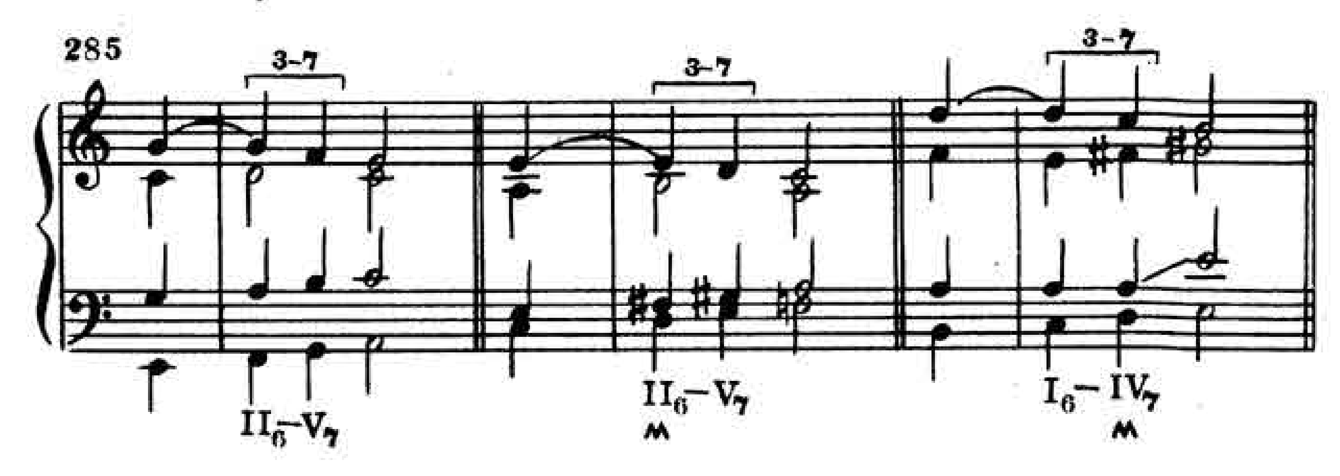
Такая же перемена (8—5) возможна при соединении трезвучия с секстаккордом (283). Следует при этом обратить внимание на параллельные кварты (в средних голосах), которые в другом расположении аккордов, при задержании в верхнем голосе, превратились бы в соседние мелодические параллельные квинты между сопрано и альтом.



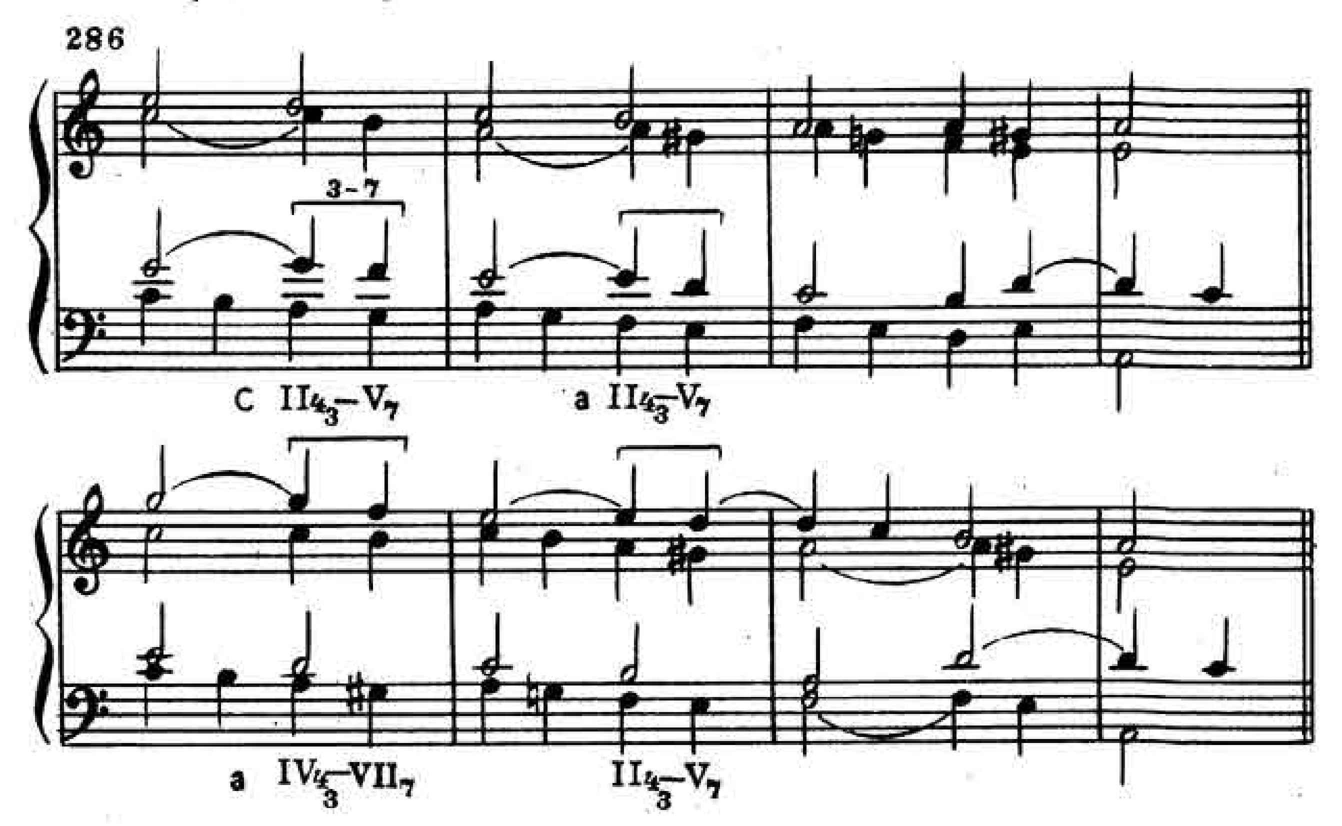
Задержание на терцовом тоне разрешается в септиму (284).



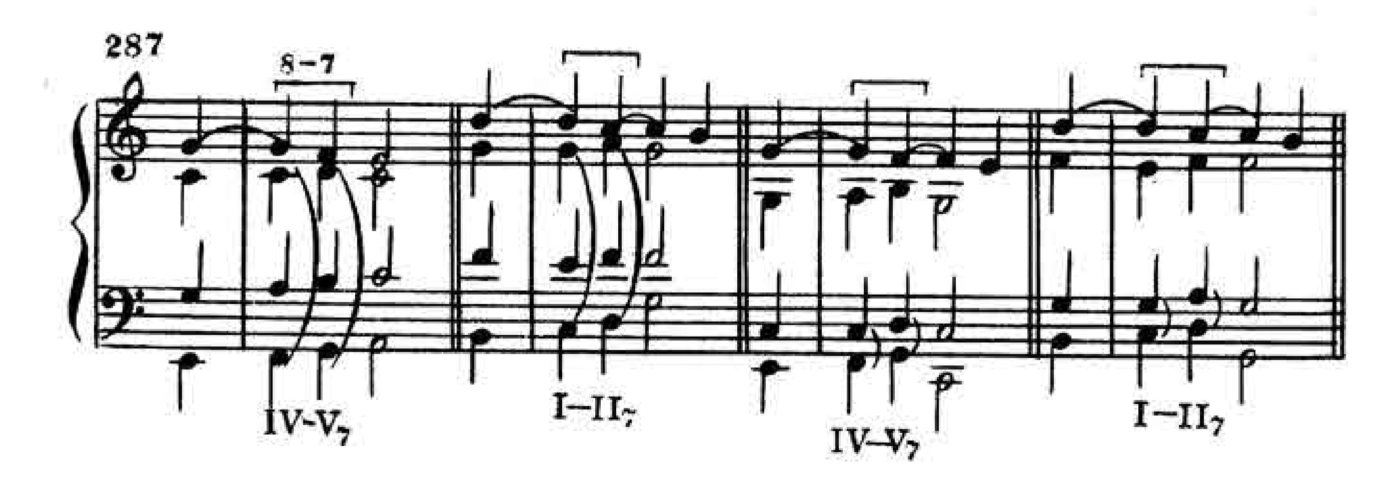
Пример 285 показывает такую же перемену (3—7) при задержании на секстаккорде с плавным движением баса.



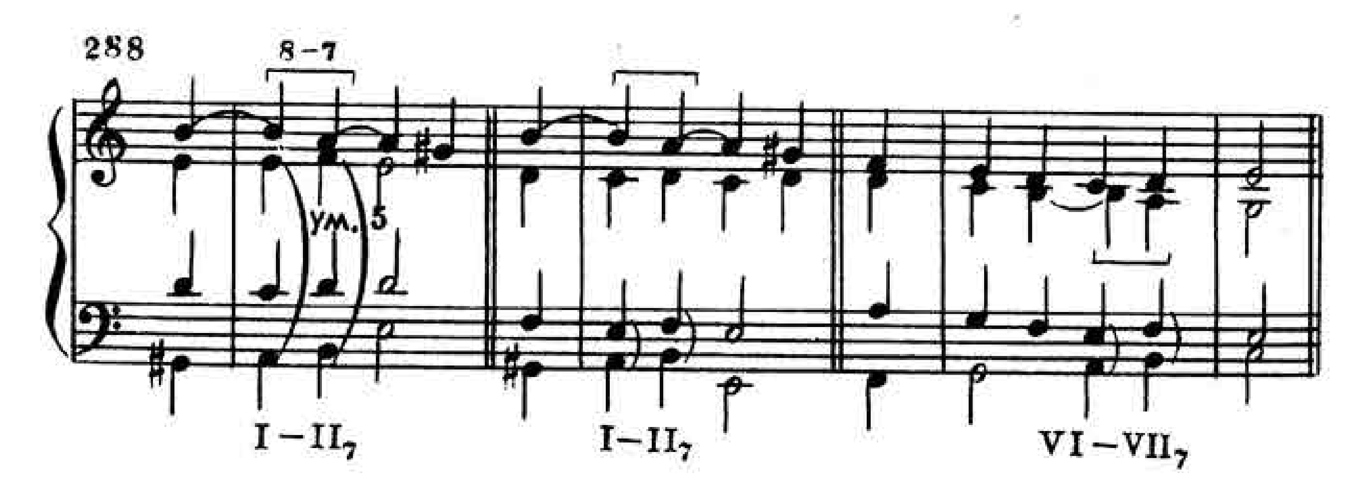
При задержании на терцквартаккорде образуется более сложная диссонирующая гармония с хорошо звучащими параллельными септимами. Движение чистой квинты между сопрано и альтом допустимо только в уменьшенную (286).



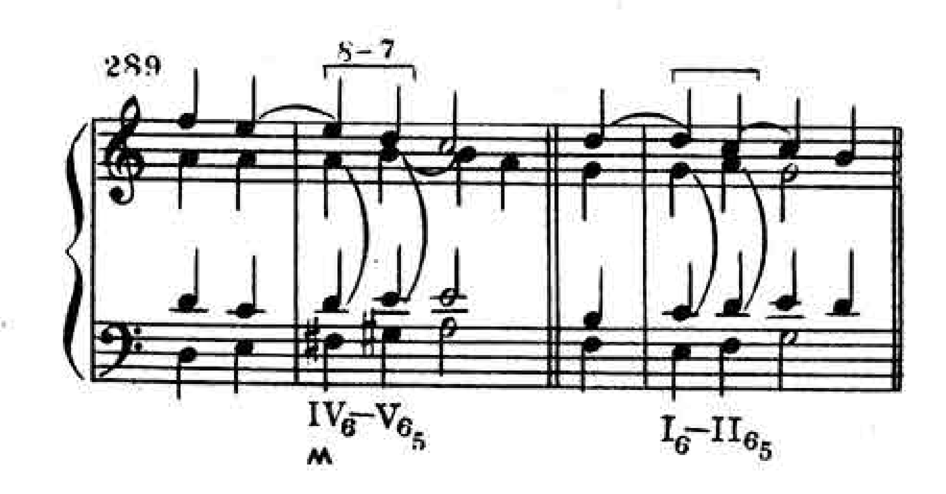
В секундовом соотношении аккордов возможно только разрешение на приме в септиму, дающее много вариантов. Образующиеся при этом большесекундовые параллельные квинты с басом звучат плохо и недопустимы (287).



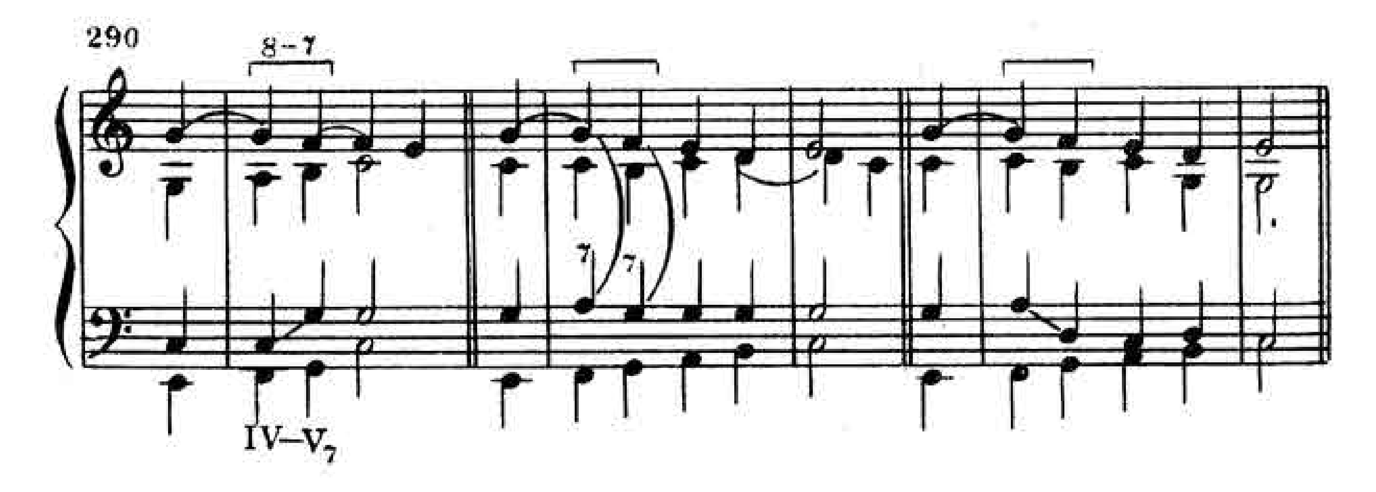
Движение чистой квинты в уменьшенную, как было указано, не относится к противопоказанному параллелизму и может применяться даже между басом и тенором (288).



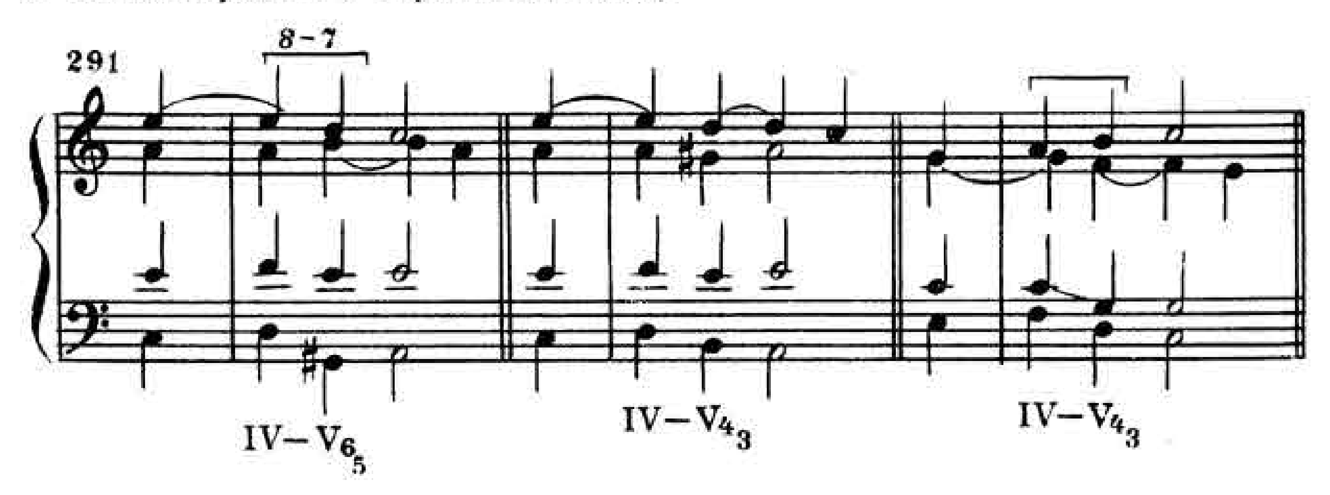
В секундовых соединениях секстаккордов параллельные квинты в средних голосах тушуются и, как было указано, также допустимы, тем более при прикрывающем их задержании (289).



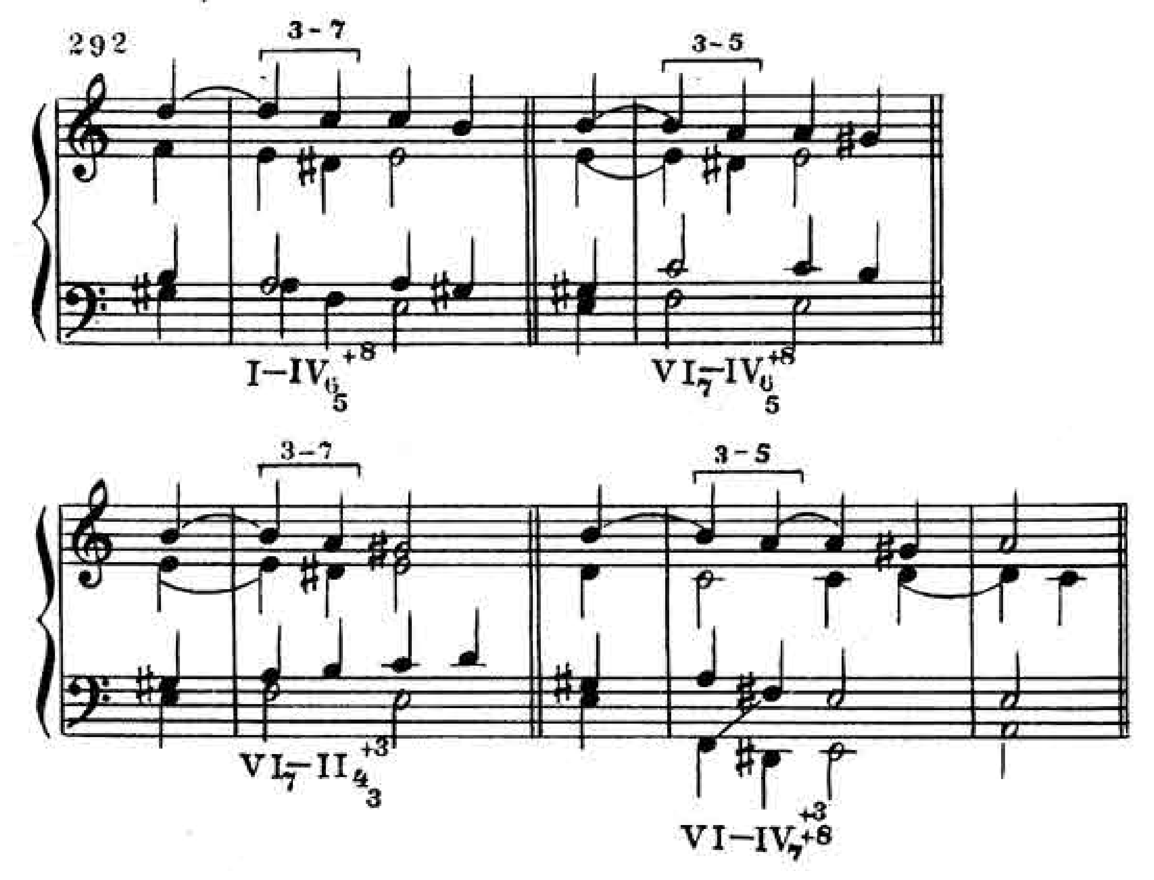
Избегаются параллельные квинты при соединении с неполным септаккордом, или с полным — со скачком в теноре (290).



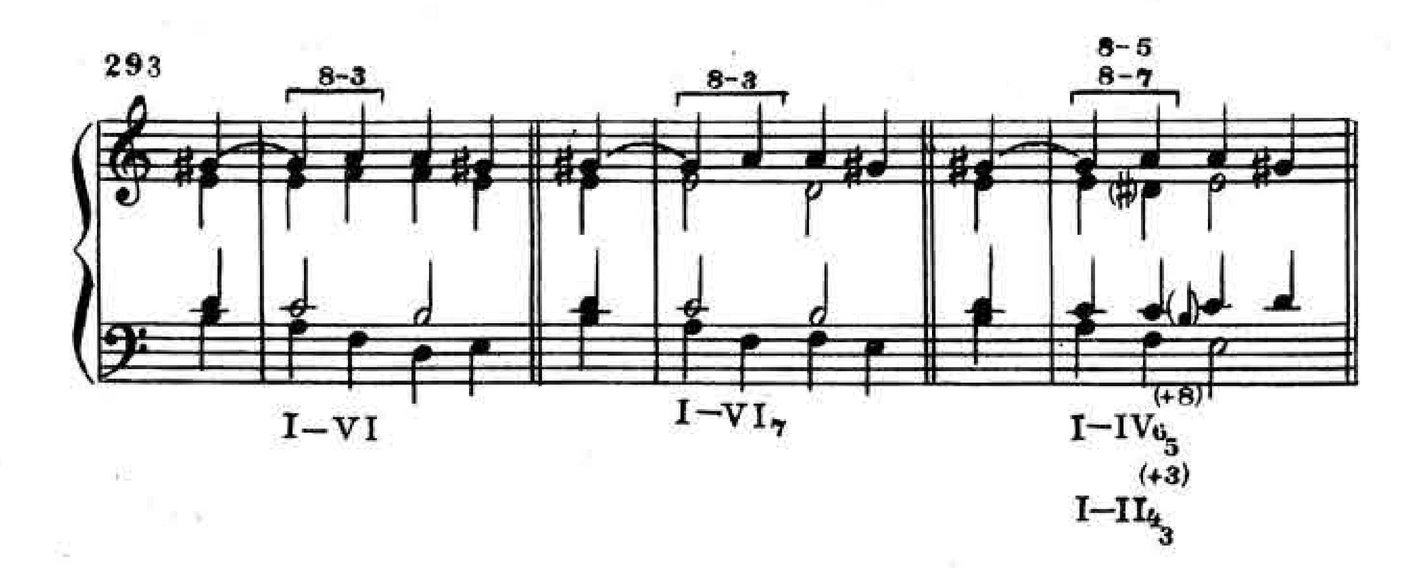
Квинтовый параллелизм не образуется также при соединении с септаккордами в обращении (291).



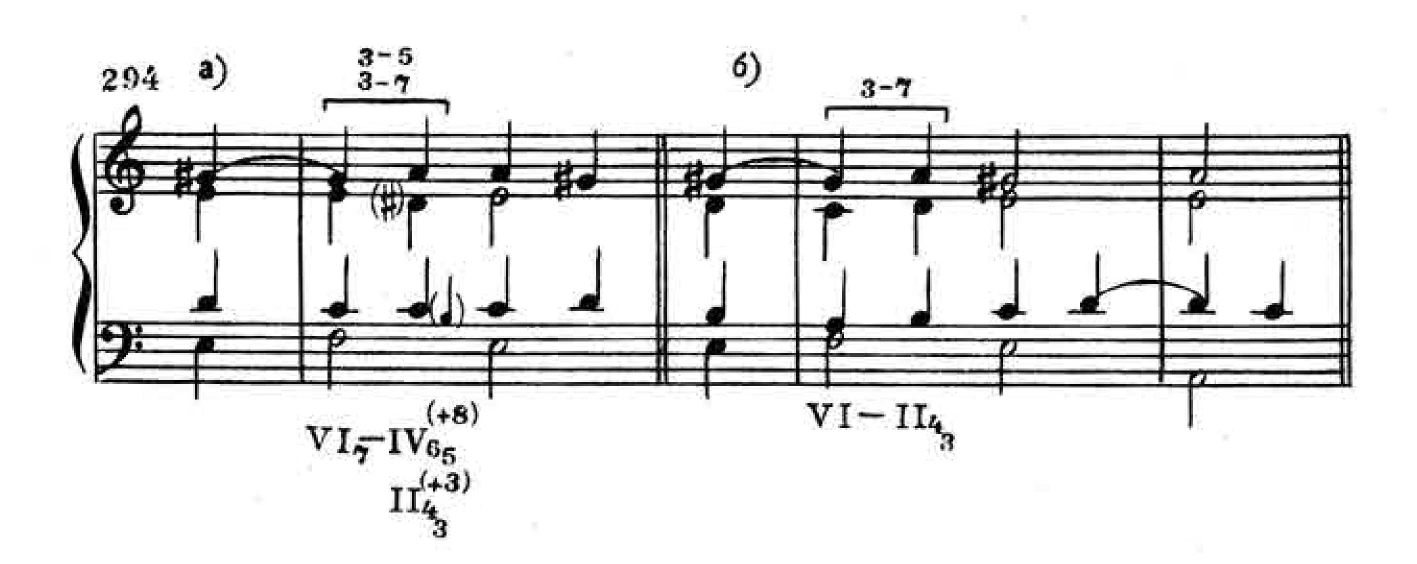
Пример 292 показывает естественную перемену альтерированными субдоминантами в квинтовом (3—7) и терцовом (3—5) соотношениях аккордов. В последнем образце возникает хорошо звучащее разновременное переченье.



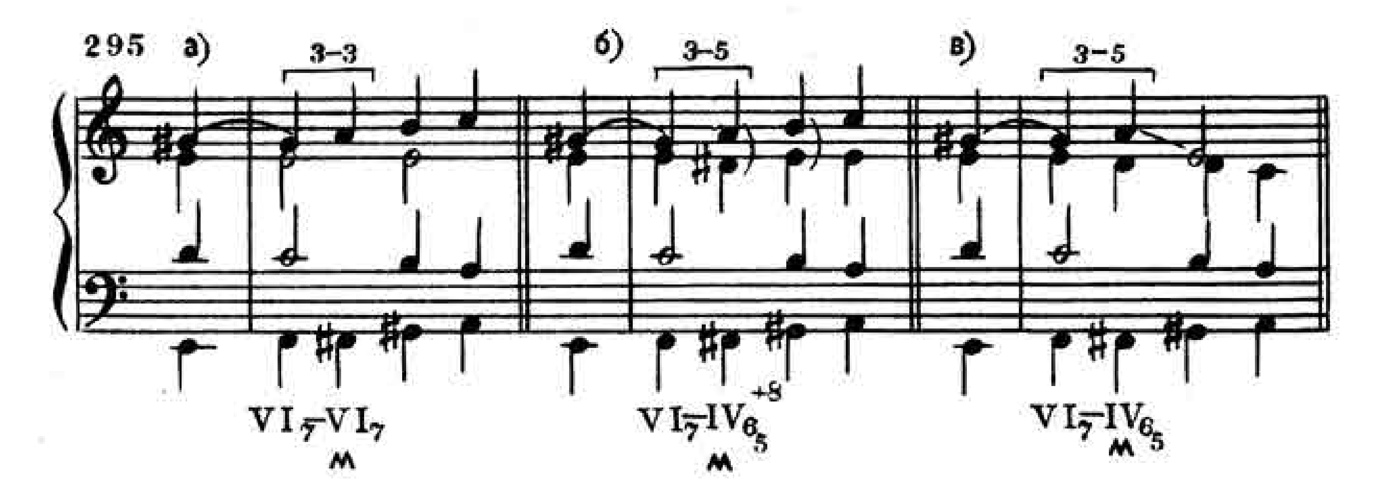
Восходящее (малосекундовое) задержание дает гораздо меньше возможностей перемены аккордов. При разрешении вводного тона трезвучие I ступени подменяется VI, VI_7 (8—3), IV_{65} (8—5) или II_{43} (8—7). Последние аккорды могут быть с альтерацией (293).



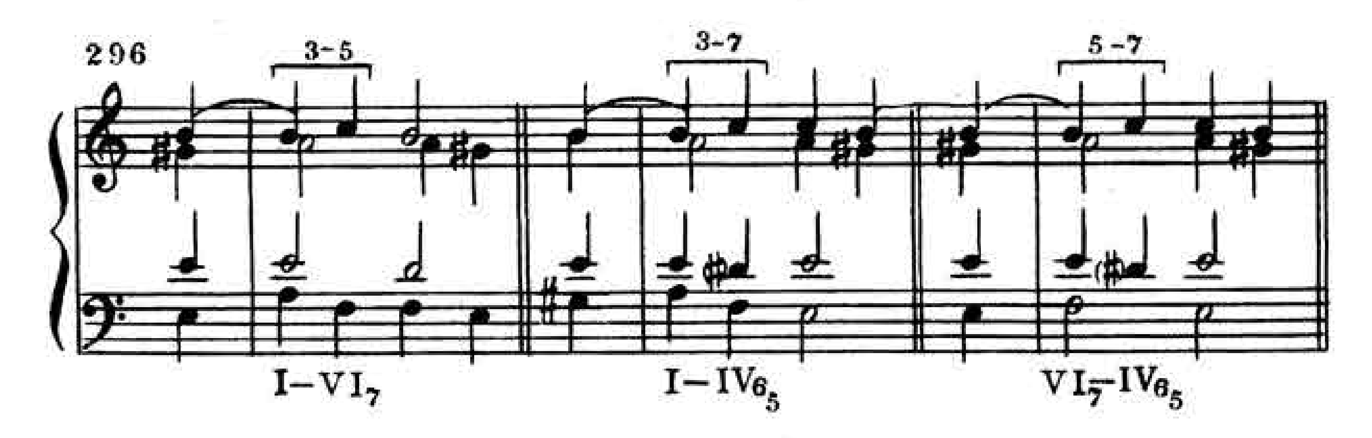
При таком же задержании на септаккорде VI ступени возможна перемена, подобная последнему образцу предыдущего примера.
Диссонантно остро и хорошо звучит задержание на трезвучии VI ступени с удвоенной терцией, разрешающееся с параллельными септимами и с движением увеличенной квинты в чистую (294 *б*).



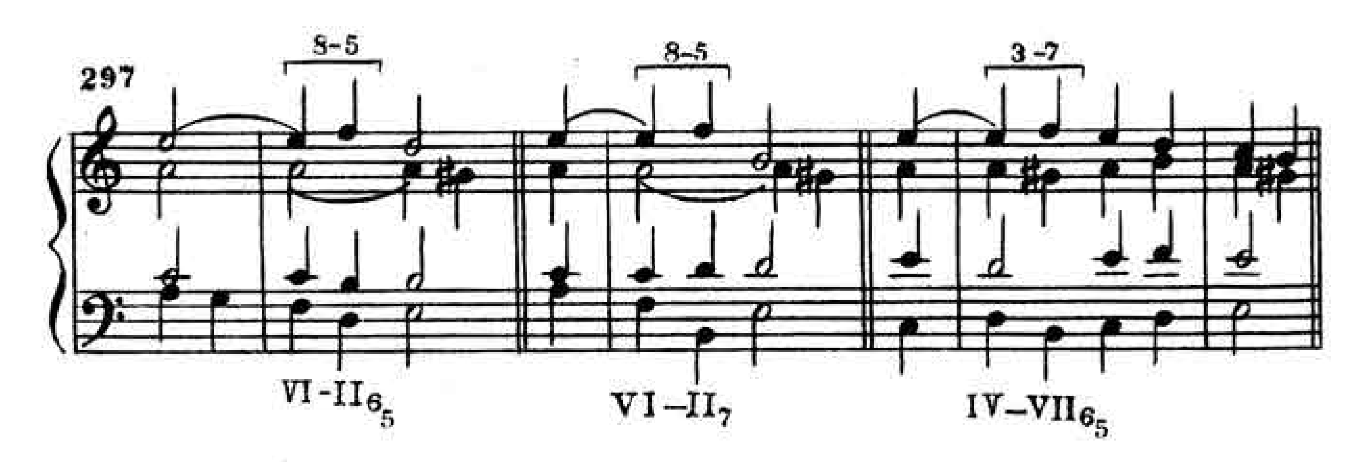
При задержании на септаккорде VI ступени в миноре возможно восходящее хроматическое движение баса по тетрахорду. При этом образуется красочная гармония с плавным хорошим голосоведением. Задержание может разрешаться не только в том же септаккорде мелодического минора (295 *а*), но и с подменой квинтсекстаккордом IV ступени. Образующиеся при этом чистые параллельные квинты в верхних голосах уничтожаются альтерацией (295 *б*) или скачком голоса после его разрешения (295 *в*).



Задержание на III ступени минора дает очень ограниченные возможности перемены аккордов (296).



Так же ограничено и задержание на VI ступени (297). В последнем образце надо обратить внимание на разрешение в септиму с функционально противоположной переменой — субдоминантового аккорда (IV) на доминантовый (VII_7).



§ 8. Сочетания голосов

До рассмотрения остальных фигурационных приемов можно говорить об одновременных задержаниях в разных голосах, главным образом о двойном — терцовом и секстовом. Тройное, как увидим далее, приобретает особое гармоническое значение.

В секстаккордах двойное задержание на приме и терции образует производные нонаккорды. Из них доминантовый выделяется в своем самостоятельном конкордансном значении. Некоторую гармоническую самостоятельность имеет IV_9 (задержание на II_6), другие же гораздо менее характерны как конкордансы и поэтому мелодическая специфика задержания в них явно преобладает (298).

298

3

8

$(II_9)\,VII_6$ $(I_9)\,VI_6$ $(II_9)\,VII_6$ $(VI_9)\,IV_6$

C $V_9(III_6)$

C $(IV_9)\ II_6$
a $(VI_9)\ IV_6$

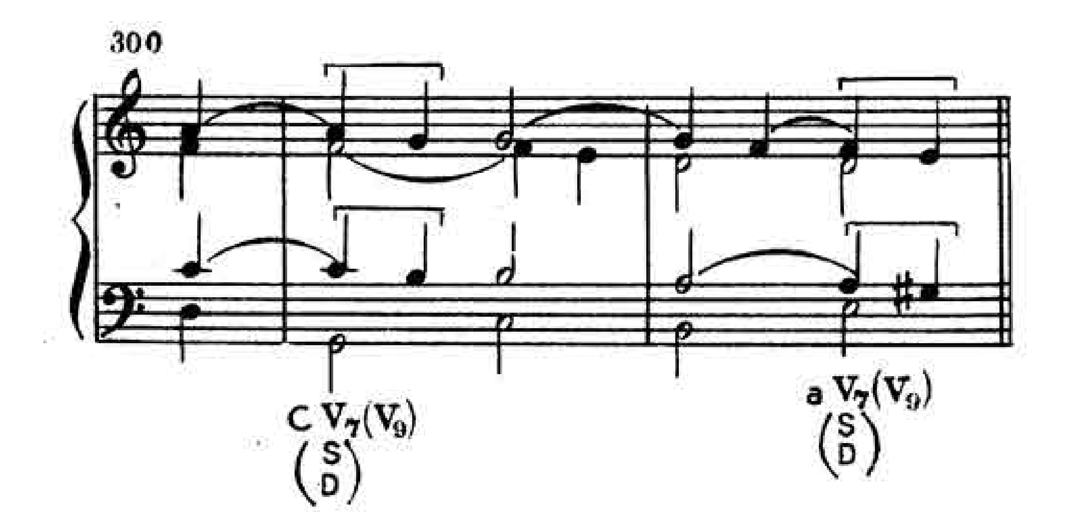
a $V_9(III_6)$
г

В трезвучиях возможно дискордансное задержание на терции и приме при сохранении квинтового остова, а поэтому и ладовой функции аккордов (299).

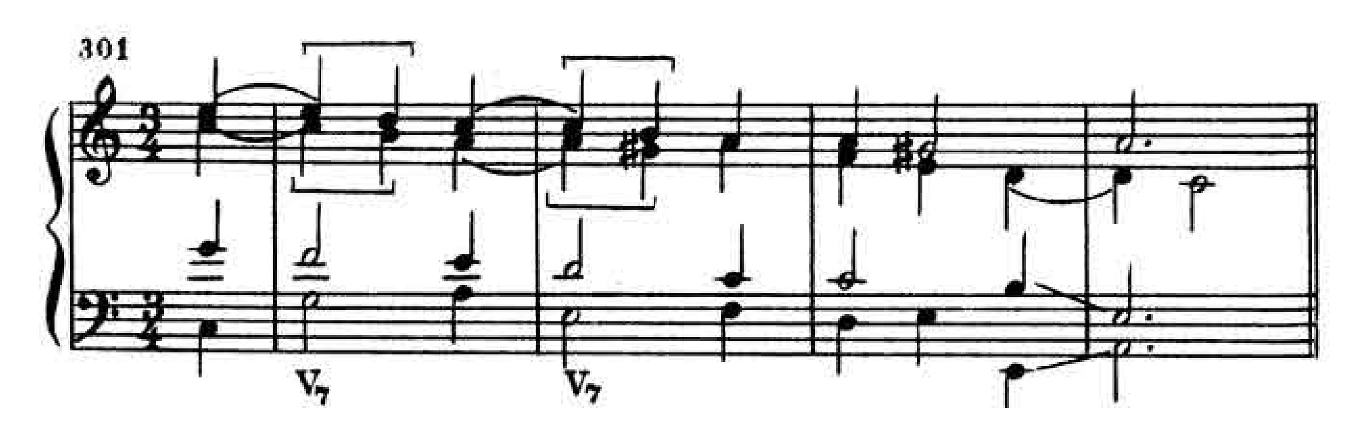


Большие возможности предоставляются двойному задержанию в септаккордах с сохранением их септового остова.

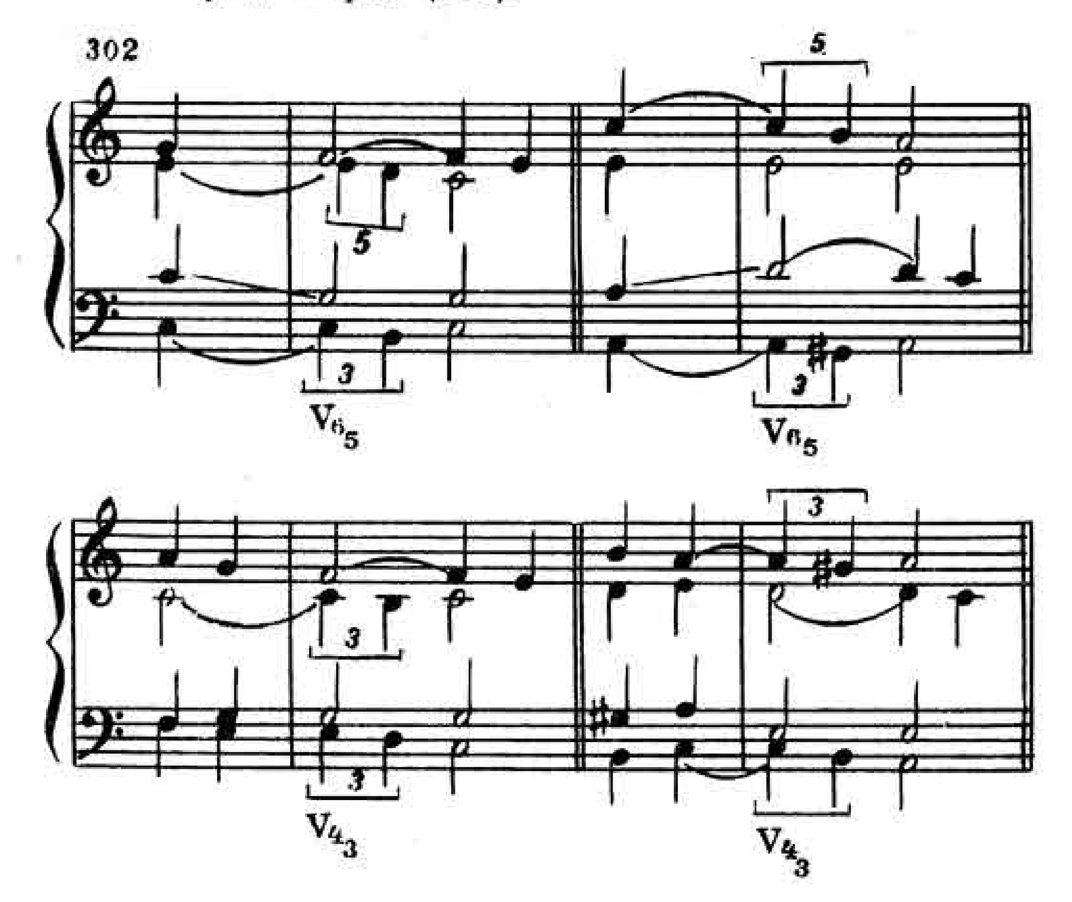
В неполном доминантсептаккорде задержание на приме и терции образует промежуточное полифункциональное сочетание $\frac{S}{D}$ (300). Для других септаккордов это не характерно, так как в них обычно квинта не пропускается.

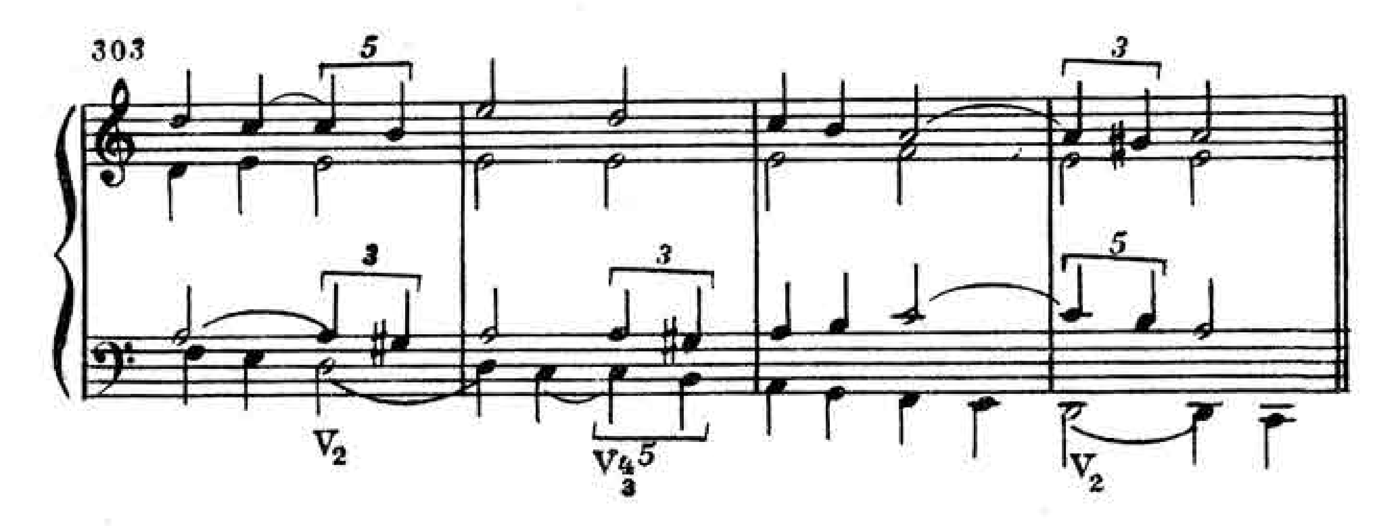


В полных септаккордах возможно задержание на квинте и терции (301).

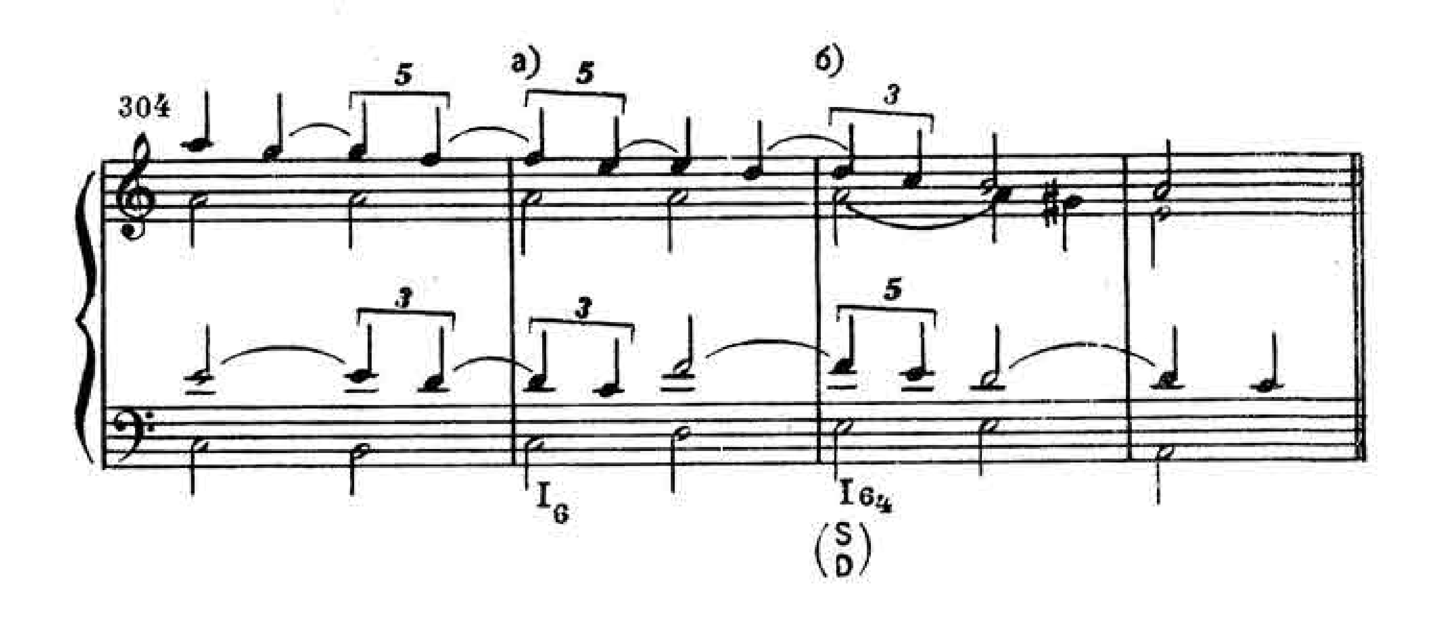


Такое же задержание возможно в обращениях септаккордов (302), в том числе и в секундаккорде (303).



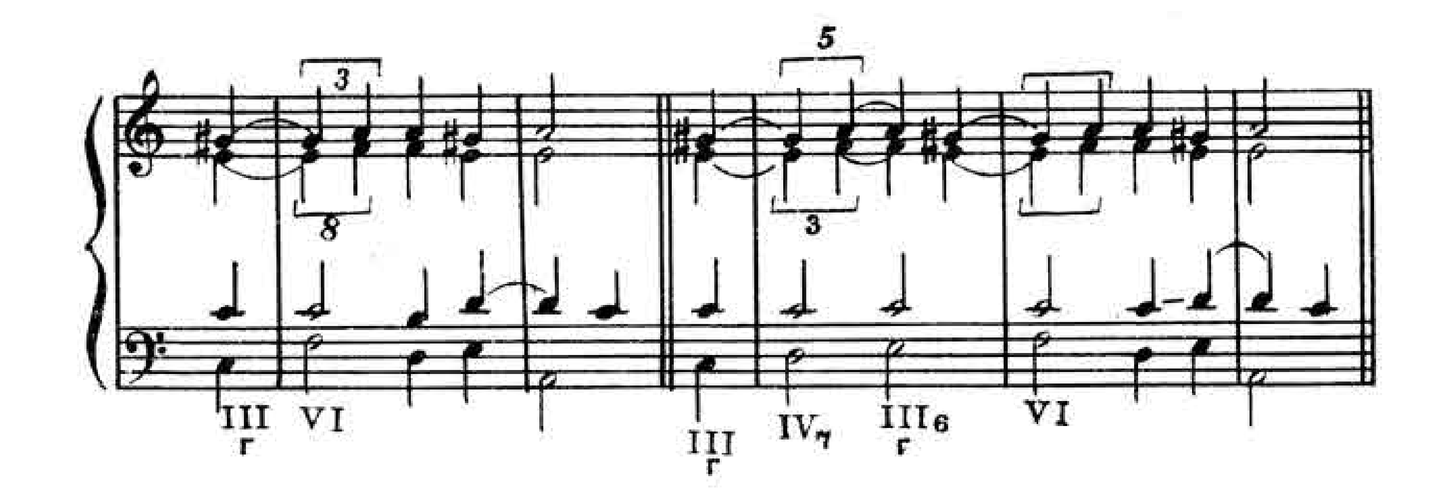


На секстаккорде возможно задержание на квинте и терции, ломающее квинтовый остов. Но оно не замутняет структуры аккорда, если его функция достаточно ясно выражена, а образующийся промежуточный секундаккорд оказывается дисконадансным, так как бас идет вопреки своему септовому разрешению (304 *а*). Такое же задержание в квартсекстаккорде сохраняет квинтовый остов, образуя промежуточное столкновение функций $\frac{S}{D}$ (304 *б*).

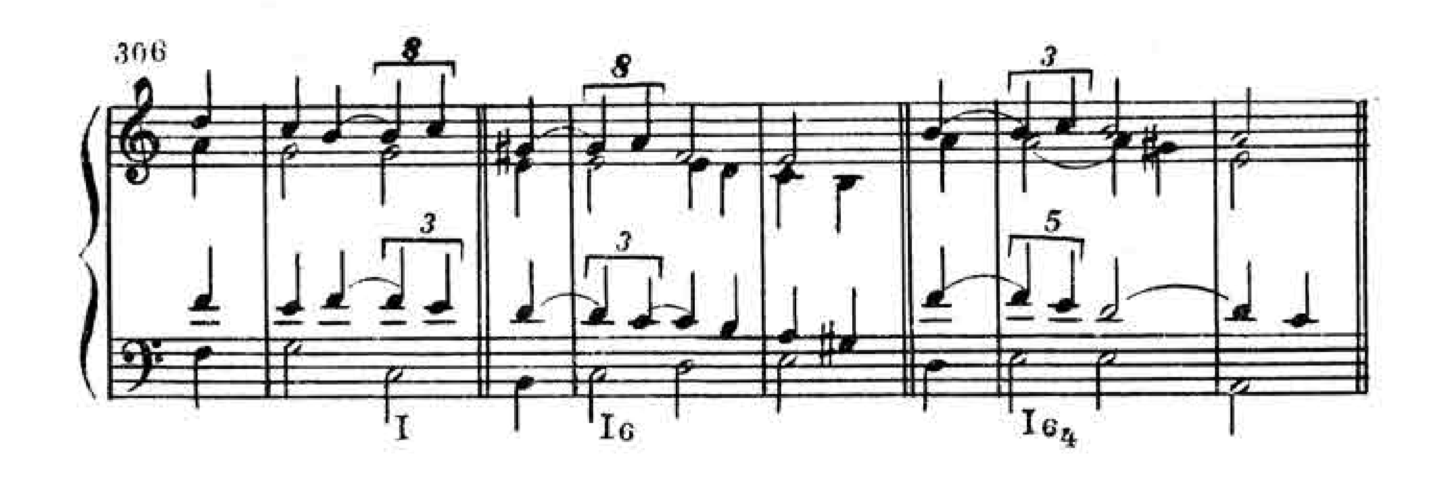


Возможны восходящие параллельные задержания, но только в миноре — в трезвучии и секстаккорде I ступени, в медианте и в септаккорде IV ступени (305).

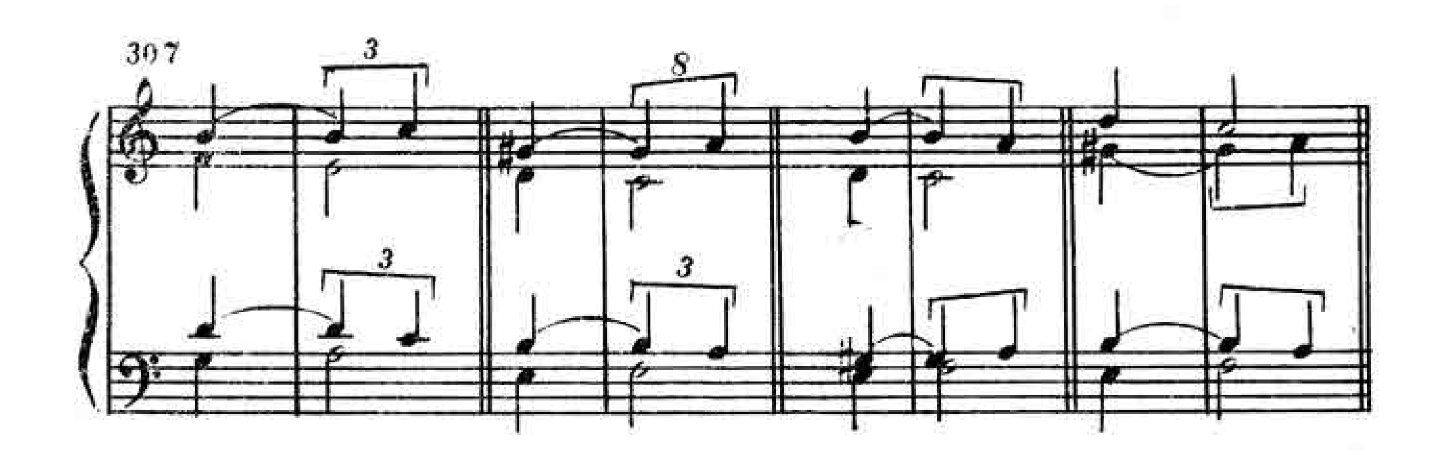




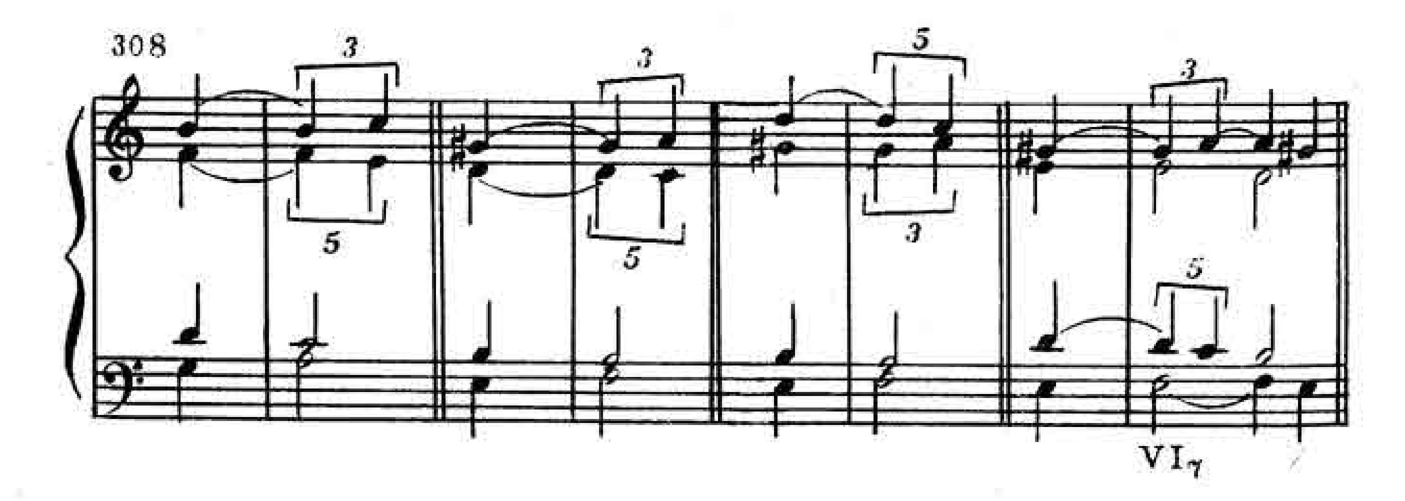
Противоположные задержания возможны и в мажоре. По функциональным связям аккордов они естественны в тоническом трезвучии и его обращениях (306).



Естественно также двойное противоположное задержание на удвоенной терции медианты в прерванном кадансовом обороте V_7—VI (307).



Возможно задержание на терции и квинте, ломающее квинтовый остов медианты, но ее функцию ясно подтверждает удвоение терции, характерное для прерванного каданса. Такое же задержание в септаккорде VI ступени сохраняет септовый остов медианты (308).



При разрешении двойного восходящего и тем более противоположного задержания, возможна **перемена аккордов** (309).

309

I–VI$_7$ II$_9$–V$_7$ VI–IV$_7$

I – VI$_7$ м I$_6$–VI$_7$ IV$_7$–V$_7$ м

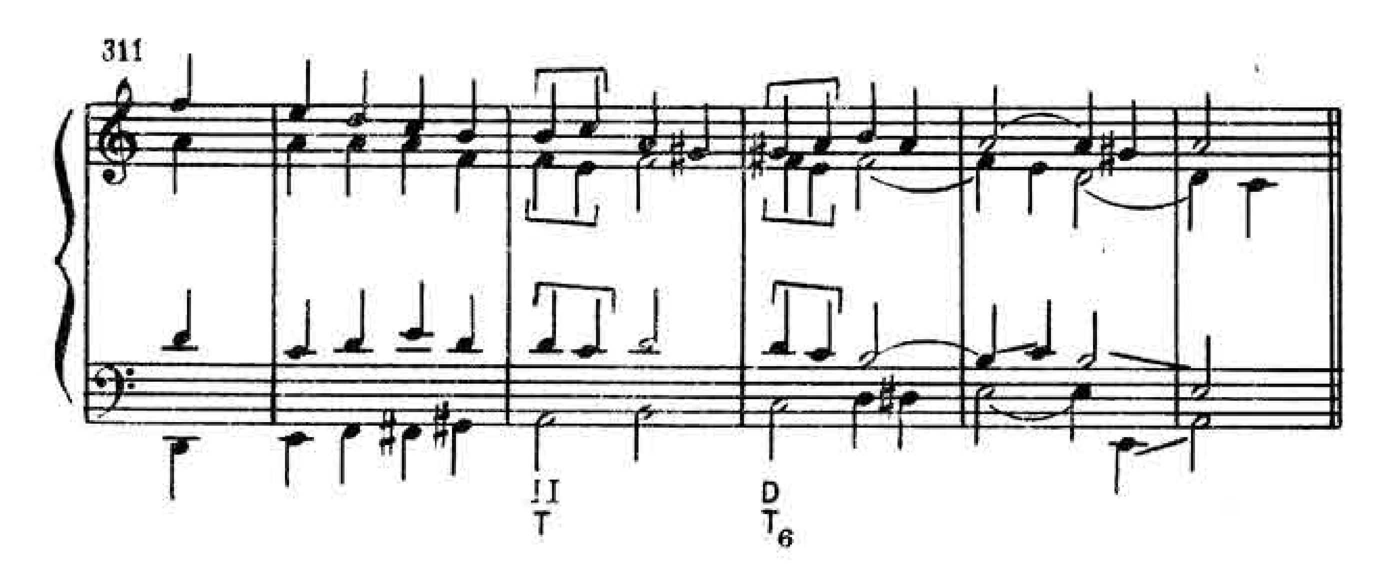
Тройное задержание приобретает самостоятельное гармоническое значение как **аккордовое**. Верхний комплекс целиком накладывается на бас, образуя полифункциональное с ним соотношение (обычно $\frac{D}{T}$). Для активности движения требуется ритмическое подтверждение комплекса, а поэтому лиги излишни, как синкопирующие и тормозящие движение. Повторенный комплекс может пролонгироваться независимо от приготовления, что очень характерно для заключительного каданса с промежуточным ходом баса через V ступень лада для поддержки движения. Верхний комплекс (трезвучие VII ступени, в пятиголосном сложении полный V$_7$) в качестве самостоятельного аккорда может разрешаться ненормативно: свободно на занятый тон в секундовом соотношении с басом (310 *а*), с общим восходящим движением (310 *б*), с

нисходящим терцовым ходом вводного тона (310 *в*). Такое комплексное задержание мы называем гармоническим в отличие от мелодического.



Подобные кадансы, свойственные главным образом аккордовому и гомофонному складу, встречаются у Баха и в классическом стиле.

Возможно тройное задержание трезвучия II ступени на тонике и септаккорда VII ступени на тоническом секстаккорде (311).



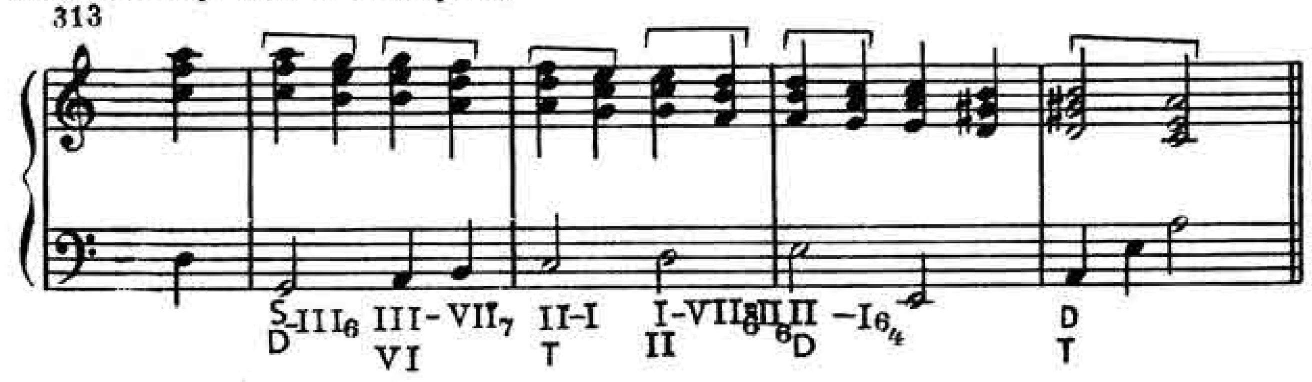
Задержание трезвучия VII ступени в прерванном кадансе образует VII₂ (как мелодизированную медианту), в котором септима остается без разрешения (312).



Пример 313 иллюстрирует возможность естественного ленточного движения с повторением верхних комплексов (как неслигованных тройных задержаний), вступающих в полифункциональные соотношения с басом, который играет главную роль в функциональной направленности гармонического движения. При этом образуется полифоническое соотношение двух встречных линий движения.

В такте 1 этого примера разрешение тройного задержания происходит с переменой аккорда.

313



Возможен и автентический ход баса, образующий разрешение в септаккорд.

В примере 314 показано систематическое (секвентное) проведение такой перемены, образующее весьма красочное последование аккордов с ленточным движением верхних комплексов.

314



Тройное задержание с переменой при разрешении и с нисходящим терцовым ходом баса может содействовать и полифонизации аккордового движения. В примере 315 использовано естественное восходящее движение септимы в теноре.

315



Очень усложняет полифоническую ткань разновременное разрешение двойного задержания при пролонгировании центрального момента в некоторых голосах (316).

316



Рассмотренные одновременные сочетания задержаний дают большие возможности красочного обогащения гармонии и полифонизации аккордового движения.

§ 9. Альтерации и переченья

Задержание альтерированных аккордовых тонов, придающее гармонии особую красочность, более свойственно мажору, благодаря тому, что в нем возможно понижение VI ступени лада и повышение не только IV, но и II (317).

317

I_4^6

Новые возможности предоставляет повышение II ступени на доминанте мажора, а также понижение ее в миноре на субдоминанте (образующее «неаполитанский» секстаккорд) и на доминанте (318).

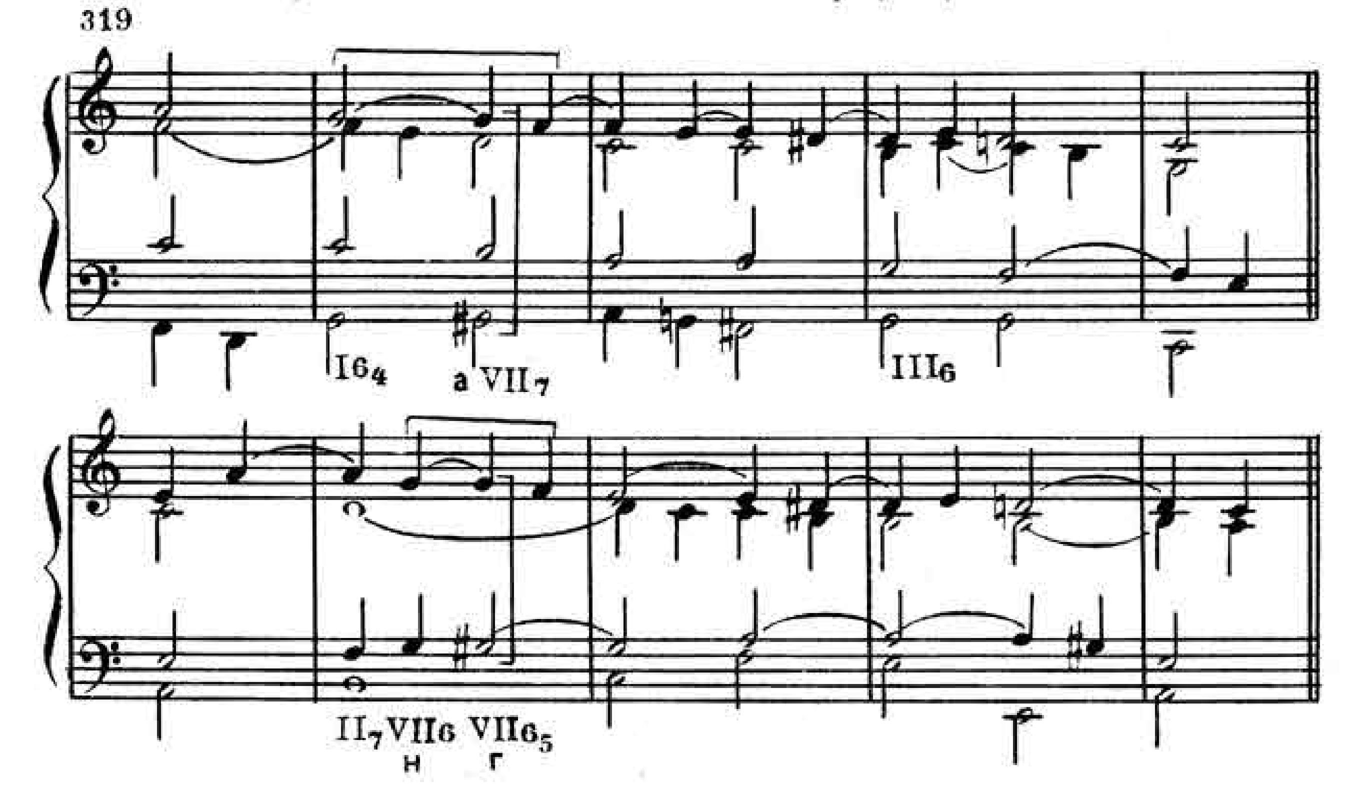
318



Задержание может образовать одновременное красочное переченье, диссонантность которого смягчается при слигованности центрального момента с приготовлением. Различаются два рода переченья: при задержании диатонического тона на альтерированном аккорде; при задержании альтерированного тона на диатоническом аккорде.

К первому роду прежде всего относится задержание VII натуральной ступени минора на уменьшенном вводном септаккорде (*соль-бекар — соль-диез*). Оно естественно образуется при модуляционном отклонении (или переходе) из мажора в параллельную тональность, но может и непосредственно включаться в минор (319).

319



Подобное же переченье возможно на альтерированном септаккорде IV ступени минора и мажора (320, 321).

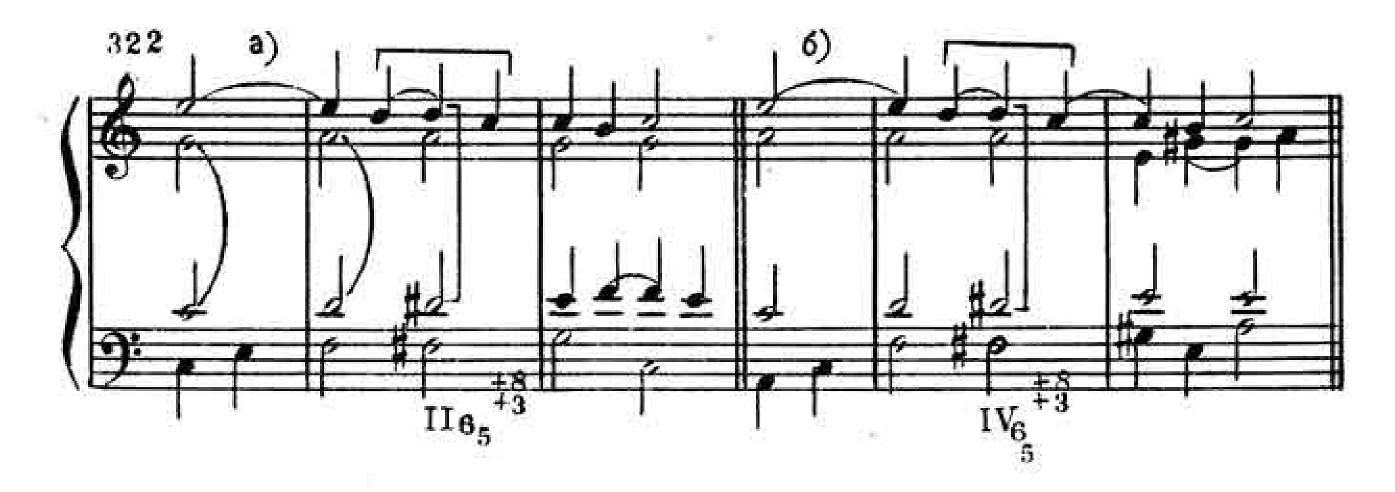
320

IV_7^{+8} $IV_{\frac{6}{5}}^{+8}$

321

IV_7^{+8} IV_7^{+8}

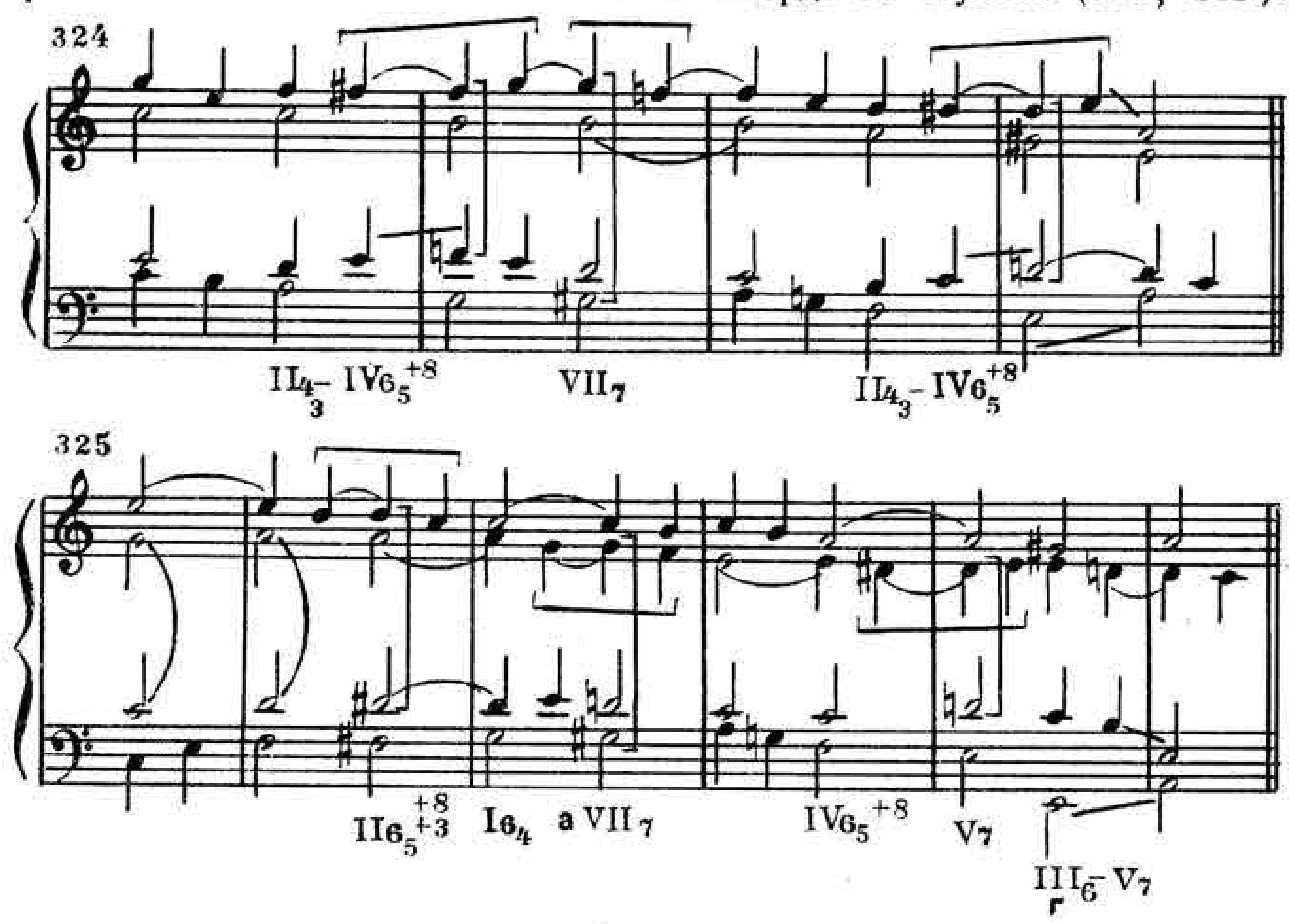
Естественно звучит в мажоре переченье на приме уменьшенного квинтсекстаккорда II ступени (322 *а*). В миноре такое же переченье образуется на уменьшенном квинтсекстаккорде IV ступени, бас которого мелодически связывается с вводным тоном (322 *б*).



В миноре возможно и переченье на повышенной VI ступени, но при ее несамостоятельном ладовом значении (мелодический звук, обусловленный связью с вводным тоном) для этого необходимы определенные условия голосоведения и аккордового последования. В примере 323 задержание подготавливается в первом случае удвоенной терцией субдоминантового секстаккорда, а во втором — длительно задержанной ноной доминанты.



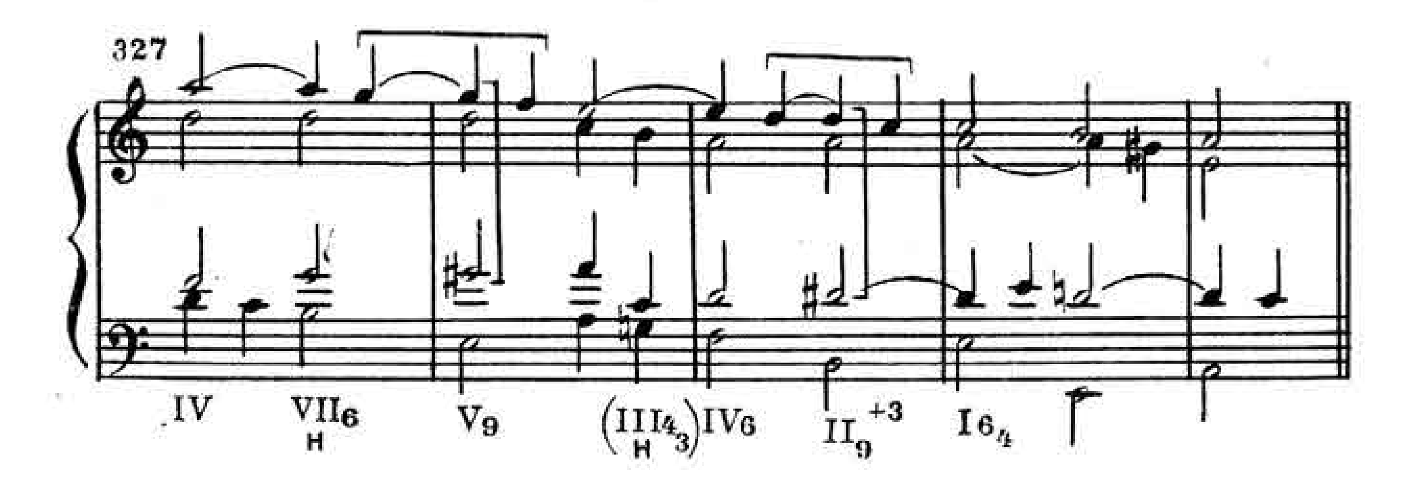
Переченье второго рода образуется в неполном доминантсептаккорде при восходящем задержании на его приме, подготовленном альтерированным основным тоном квинтсекстаккорда IV ступени (324, 325).



Возможно такое же переченье на секундаккорде V ступени с подготовкой задержания альтерированным аккордом на доминантовом басу (коротком органном пункте, 326).



Остается еще отметить возможность хорошо звучащего особого переченья первого рода: в миноре на задержанной ноне доминанты и нонаккорда II ступени (327).



§ 10. Мелодические параллелизмы

Параллелизмы октав и квинт, образующиеся при фигурировании, мы называем мелодическими в отличие от гармонических (см. гл. VI, § 5). Вопрос о них требует особого рассмотрения, так как в одних случаях они «оголяются» в фигурации, поэтому особенно эффективны и недопустимы, в других же случаях настолько скрываются, что утрачивают специфику своего звучания и поэтому вполне приемлемы. Категорическое запрещение таких параллелизмов теорией музыки крайне обедняет фигурационную технику.

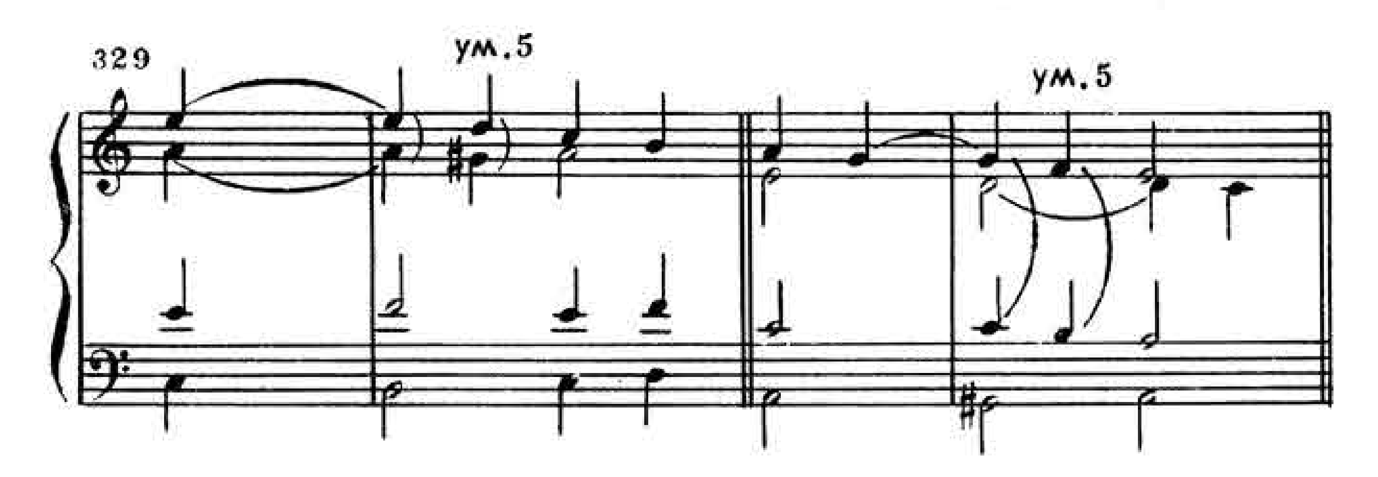
Натуральные параллельные октавы в фигурировании недопустимы вследствие попутного превращения четырехголосия в трехголосие, хотя сами по себе в верхних голосах (как простое дублирование) не создают плохого звучания и могут иметь место в более свободной фактуре.

Если при двойном задержании параллельные чистые кварты в своем оголенном виде обычно избегаются вследствие жесткости и пустоты звучания, то тем более это относится к квинтам. Ритмически выделяясь в фигурировании, плохо звучит даже движение уменьшенной квинты в чистую, вполне допустимое, как было отмечено, в верхних голосах самих аккордов (328).





Обратное движение, напротив, вполне приемлемо, так как оголенная уменьшенная звучит не пусто, но диссонирующе насыщенно (329).



Особое значение приобретает вопрос о фигурационной маскировке гармонических натуральных параллелизмов, которая превращает их в скрытые и даже может вовсе уничтожить.

Параллельные октавы мало поддаются такой маскировке и значительно отличаются в этом отношении от параллельных квинт. Так, при задержании верхнего голоса с разрешением в аккордовый тон, удвоенный в басу, октавный параллелизм отнюдь не тушуется, в крайних голосах особенно плохо звучит и совершенно недопустим (330).



Октавный параллелизм остается в силе и при отводе баса даже с переменой аккордов — такого голосоведения тоже надо избегать (331).

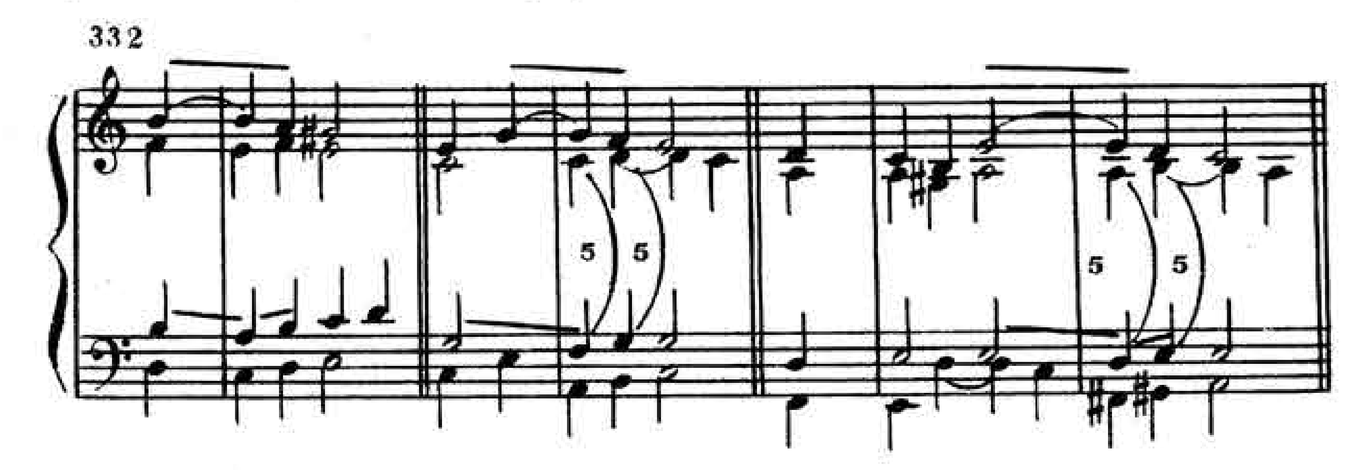
331



Восприятие подразумеваемой, но фактически отсутствующей в вертикали, второй октавы объясняется свойством мелодического слуха, который чутко оценивает самую направленность движения голосов, определяемую в данном случае организующей гармонией. Однако в верхних голосах (между тенором и сопрано) такой параллелизм может в достаточной мере нейтрализоваться при смене аккордов в естественной их функциональной связи и плавном голосоведении.

В примере 332 приведены вполне приемлемые подобные случаи (образующихся в последних образцах гармонических чистых квинт не следует опасаться, см. гл. VI, § 5).

332



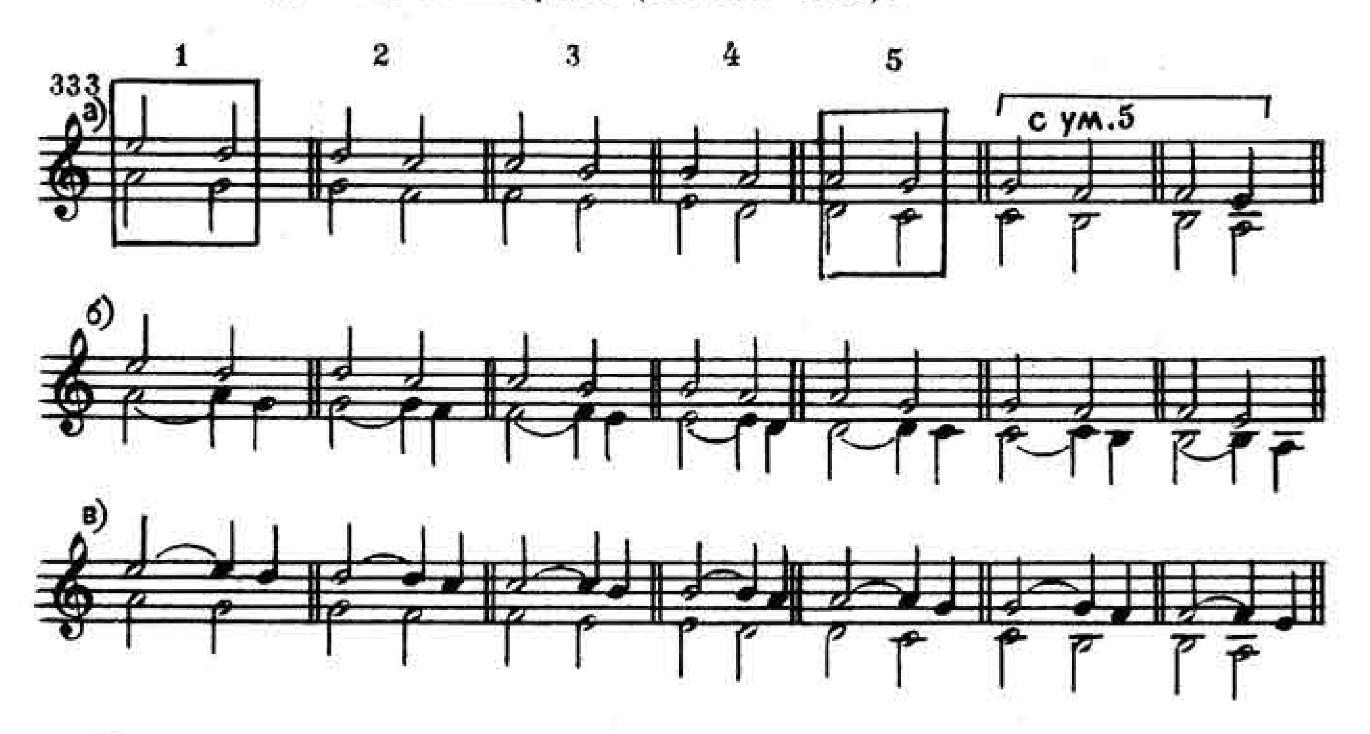
Иначе дело обстоит с параллельными квинтами. В них отсутствует дублировка тонов, поэтому они гораздо легче скрываются и даже могут вовсе нейтрализоваться. По способу образования в задержании различаются два вида: маскированные и заменные квинты, которые будут рассматриваться отдельно.

§ 11. Маскированные квинты

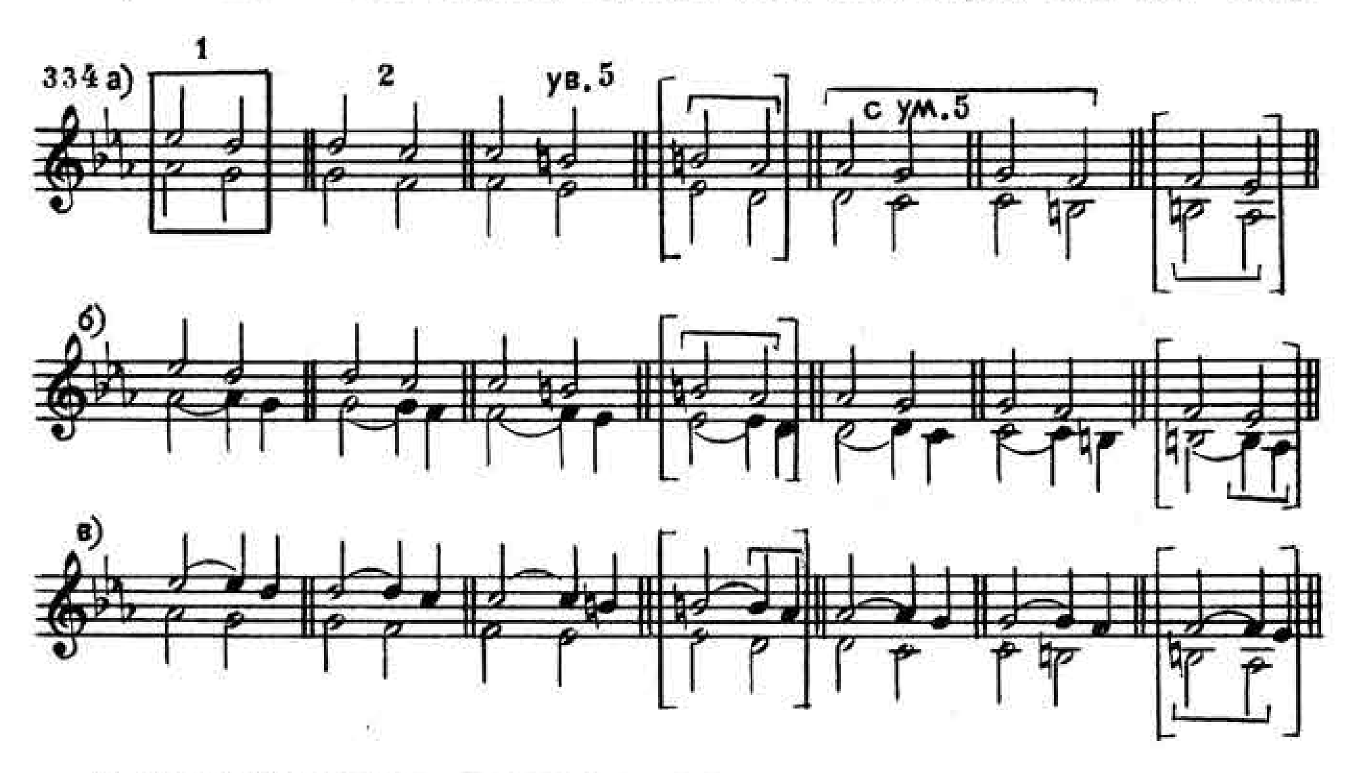
Маскировка параллельных квинт происходит в тех случаях, когда первая из них аккордовая, а вторая временно превращается задержанием в кварту или сексту и восстанавливается лишь при его разрешении на слабой доле. Такое восстановление воспринимается при быстром темпе, в напевном же фигурировании параллелизм нейтрализуется, так как ясно прослушивается на сильной доле промежуточная кварта или секста.

Мы будем рассматривать маскированные квинты в медленном движении и в нисходящем задержании, так как в восходящем (малосекундовом) они возможны только на III—IV ступенях мажора и V—VI минора, что совсем не характерно в ладовом отношении.

Пример 333 схематически показывает возможности образования маскированных квинт в мажоре, с задержанием в нижнем голосе (*б*) и в верхнем (*в*). Движение в уменьшенную квинту оставлено в стороне, так как вполне приемлемо в самом гармоническом голосоведении. Из остальных пяти случаев для дальнейшего рассмотрения выделены квинты на VI—V и II—I ступенях лада, образующиеся в наиболее естественных последованиях аккордов (см. 335—348).



В натуральном миноре возможны те же квинты что и в мажоре, но в гармоническом, из-за хода на увеличенную секунду и наличия увеличенной квинты, остаются только два случая (334). Из них будет рассматриваться только первый, аналогичный с мажором (см. 335—342).



В нижеследующих примерах маскированные квинты рассматриваются систематически в следующем порядке: с задержанием нижнего звука (*а*) и с дополнительным в другом голосе (*б*); с задержанием верхнего звука (*в*) и с дополнительным (*г*).

На VI—V ступенях мажора и минора (первые случаи в примерах 333, 334) квинты могут образоваться в естественных функциональных последованиях S—D, при разрешении септимы септаккорда IV ступени. При дискордансном задержании (*Д*) возникает некоторое ожидание второй (маскируемой) квинты, но она все же значительно тушуется диссонированием, тем более при усилении его вторым задержанием (*ДД*), и такое голосоведение вполне допустимо (335 *а, б*). Аккордовый тон на задержании (*К*), изменяя гармонию, нейтрализует параллелизм (335, 336 *в*), а такой сильный конкорданс как квартсекстаккорд (*КК*) уничтожает от него всякий след (335 *г*).

335

а) Д б) ДД в) К г) КК

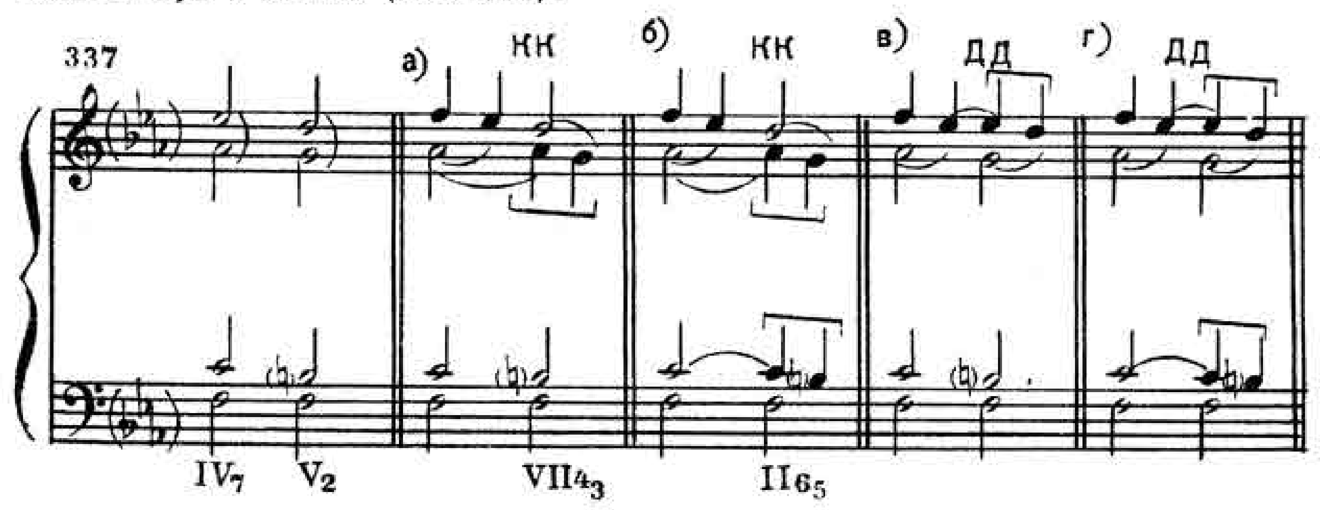
IV7 V III6 V2 I6/4—V

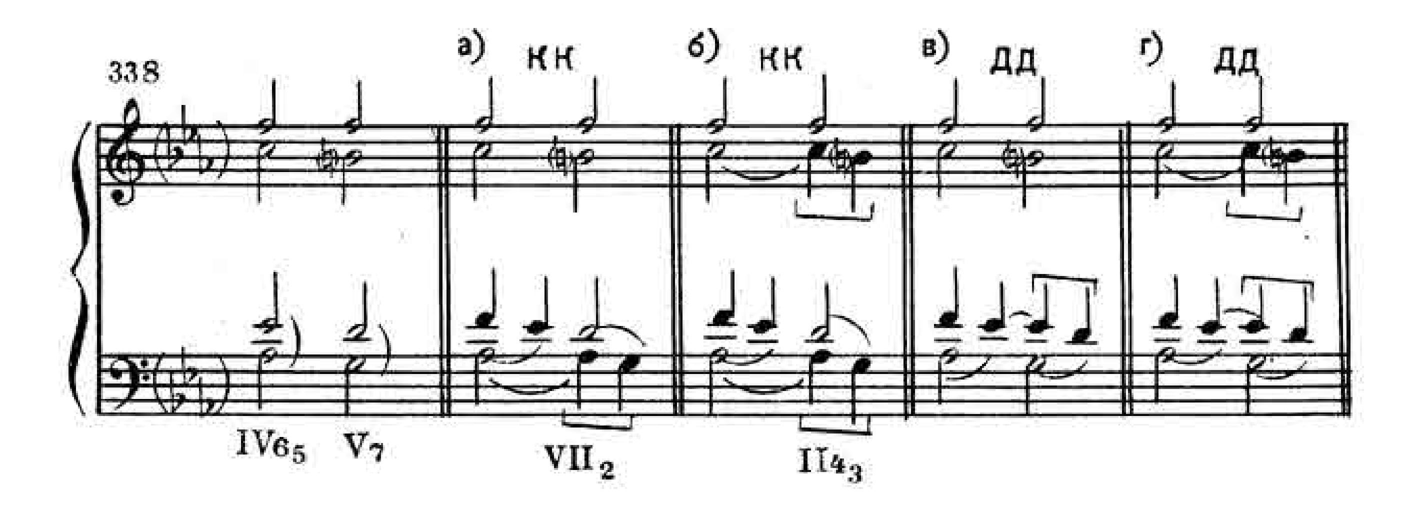
336

а) б) в) К г) КК

IV6/5 V Задержанке в басу на занятый тон III6 I6/4

Все это показывает возможности превращения гармонических квинт посредством задержаний в другие, вполне допустимые сочетания, что еще в большей мере проявляется в соединениях септаккордов S и D, несмотря на наличие гармонического параллелизма сопрано с альтом или тенора с басом (337, 338).





Здесь в одних случаях (*а, б*) параллелизм уничтожается образованием на задержании сильных конкордансов (*КК*) в виде самостоятельных септаккордов, в других случаях (*в, г*) нейтрализуется сложно-диссонирующим звучанием усиленных дискордансов (*ДД*).

С крайними голосами дело, как всегда, обстоит иначе. При превращении задержаний в вполне гармонически самостоятельные конкордансы (339 *г*, 340 *а, б*) параллелизм сильно тушуется и даже нейтрализуется (в медленном движении), и такое голосоведение вполне допустимо. Но на слабом конкордансе (III_6) и на дискордансах, даже сильных (340 *в, г*) он все-таки воспринимается и с этим надо считаться.

339 а) б) в) К г) КК

IV_{6_5} V Задержание в басу на занятый тон III_6 (г) I_{6_4}

340 а) КК б) КК в) ДД г) ДД

IV^6_5 V_7 VII_2 II_{4_3}

В последовании VI_6—V_6 мажора (341) и VI_6—V_{6_5} (342) квинты на тех же ступенях лада (в верхних голосах) легко нейтрализуются конкордансными и дискордансными задержаниями.

341 а) К б) КК в) ДД г) ДД

VI6 V6 VII7 II2

342 а) КК б) КК в) ДД г) ДД

VI6 V65 VII7 II2

Внимания также заслуживают нейтрализуемые квинты на II—I ступенях мажора с задержаниями на квартсекстаккорде (343) и на секстаккорде (344).

343 а) Д б) КК в) Д г) ДД

I64 S D

344 а) Д б) КК в) ДД г) ДД

II(6) I6 V2

В последнем примере последование II_6—I_6 аналогично VI_6—V_6 в примере 341 с теми же мелодическими превращениями, а последование II—I_6 (*а, в*) можно перенести на другие ступени мажора — VI—V_6 (345). Здесь возникает еще естественная возможность соединения VI—V_6 со скачком на септиму и с образованием сильного конкорданса (*а*) и дискорданса (*б*).

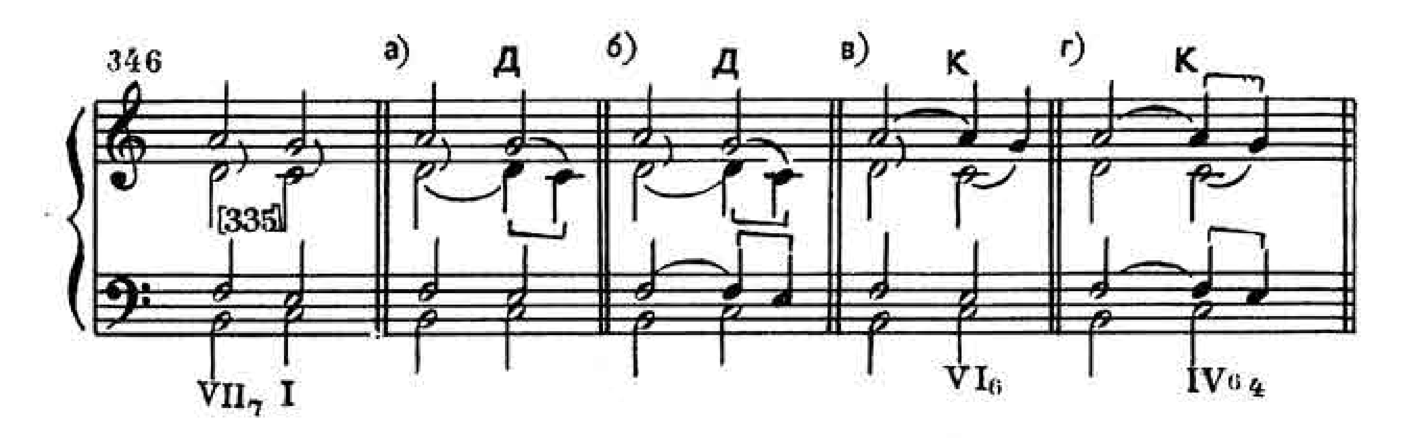
345 а) Д б) ДД

VI V_6 а) КК б) ДД

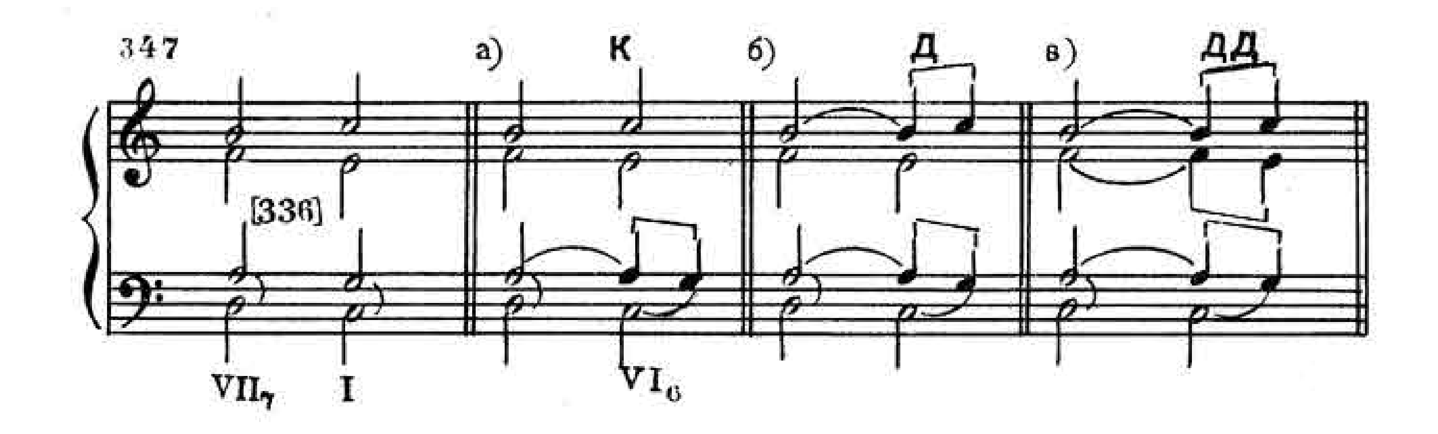
VI $V_{6\,5}$ VII_7

На тех же II—I ступенях лада особого внимания заслуживают квинты, образующиеся при естественном разрешении малого вводного септаккорда в тонику. Такое соединение аналогично последованию IV_7—V (в примерах 335, 336, 339) с подобными же мелодическими маскировками.

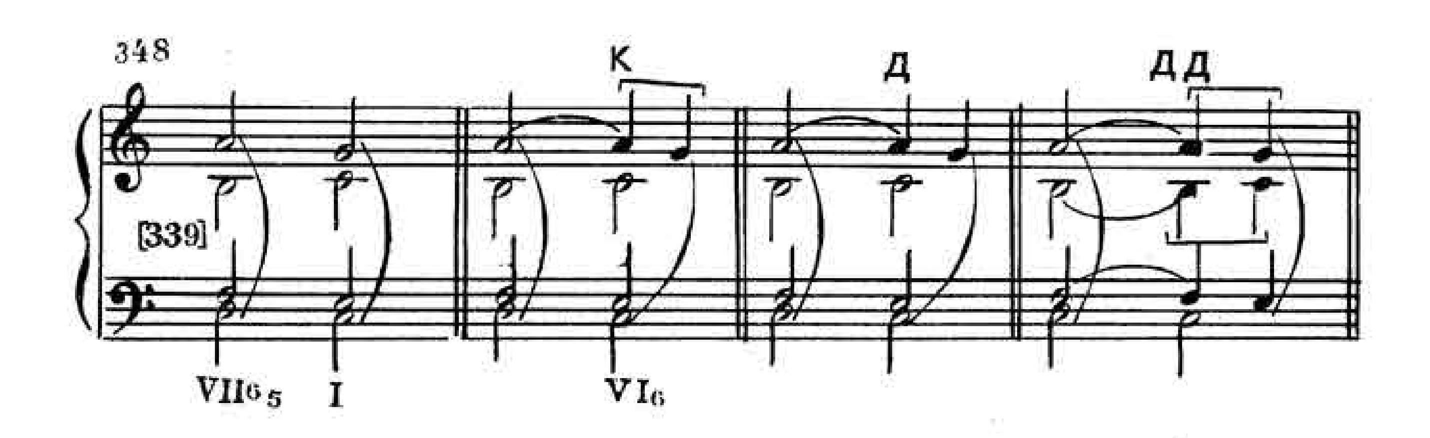
В примере 346 *в, г* образуются менее характерные конкордансы — VI_6 и $IV_{6\,4}$.



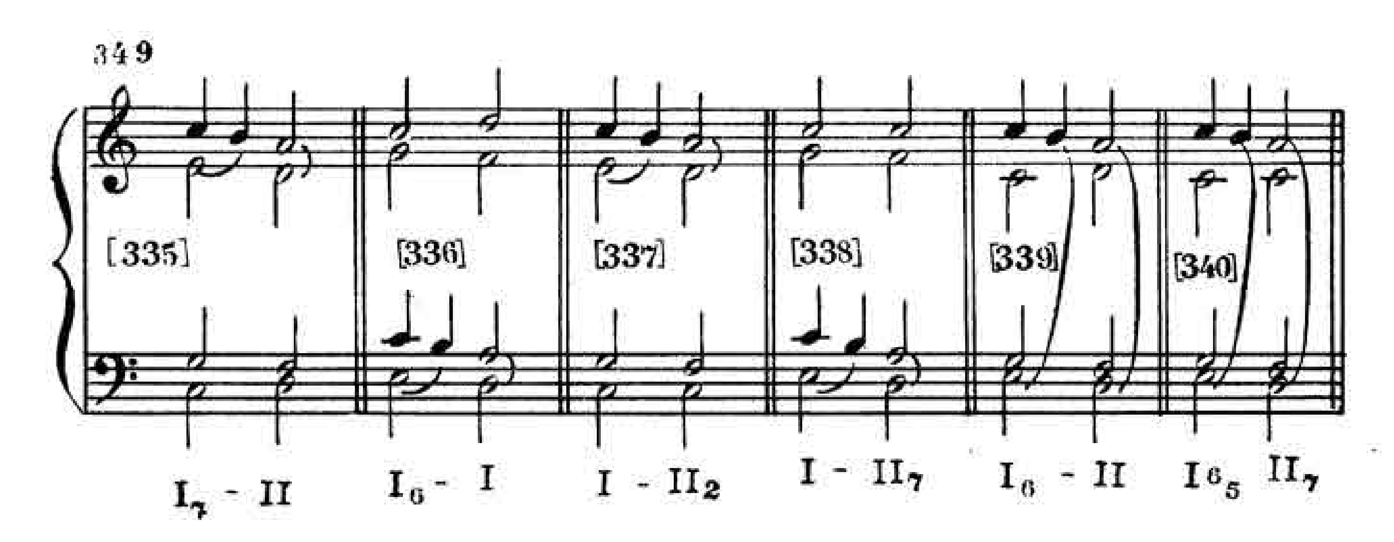
При соединении VII_6 — I возникает (в сравнении с примером 336) новая возможность двойного и даже тройного дискордансного задержания с восходящим разрешением вводного тона, что содействует нейтрализации гармонического параллелизма (347).



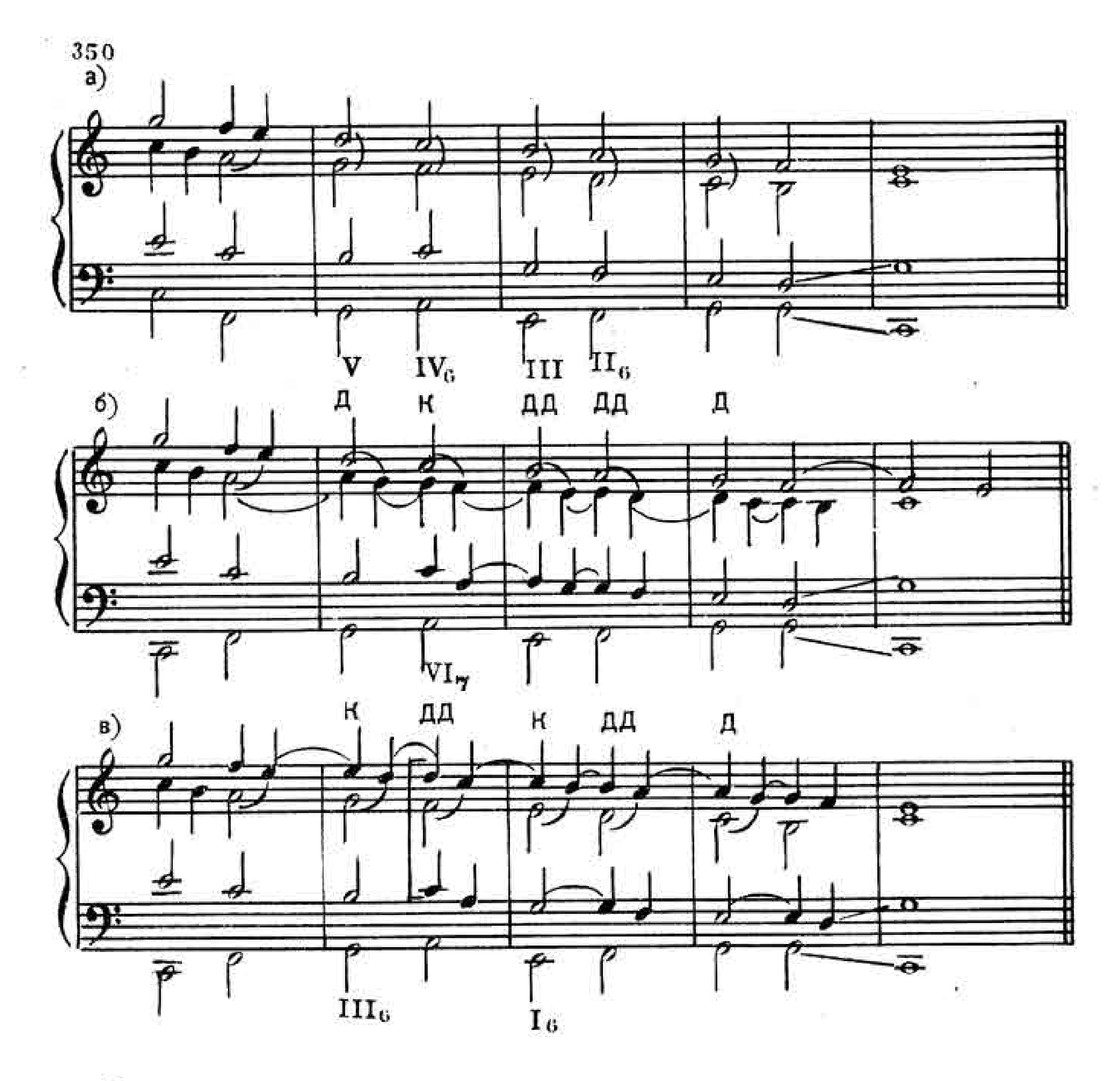
Квинты в крайних голосах еще более эффективны, чем в примере 339, из-за твердой функциональной устойчивости тонического трезвучия. От этого не спасает и тройное задержание (348).



В естественном последовании аккордов I—II ступеней проходящая септима образует гармонические квинты аналогичные примерам 335—340. Пример 349 показывает эту аналогию без приведения таких же маскировок.



В примере 350 идут подряд шесть параллельных гармонических квинт, в том числе и на не рассмотренных ранее последованиях аккордов V—IV$_6$, III—II$_6$, но аналогичных примеру 345. Эти квинты маскируются и задержанием нижнего звука (350 *б*) или верхнего (350 *в*), с образованием промежуточных конкордансов и дискордансов.



Рассмотренные примеры показывают, что задержание предоставляет большие возможности нейтрализующей маскировке гармонических параллельных квинт, самих по себе противопоказанных в аккордовом движении.

§ 12. Заменные квинты

Заменный параллелизм отличается от маскированного тем, что в аккордовом движении он отсутствует и возникает в самой фигурации. Здесь задержание временно превращает кварту или сексту первого аккорда в квинту на той же сильной ритмической доле.

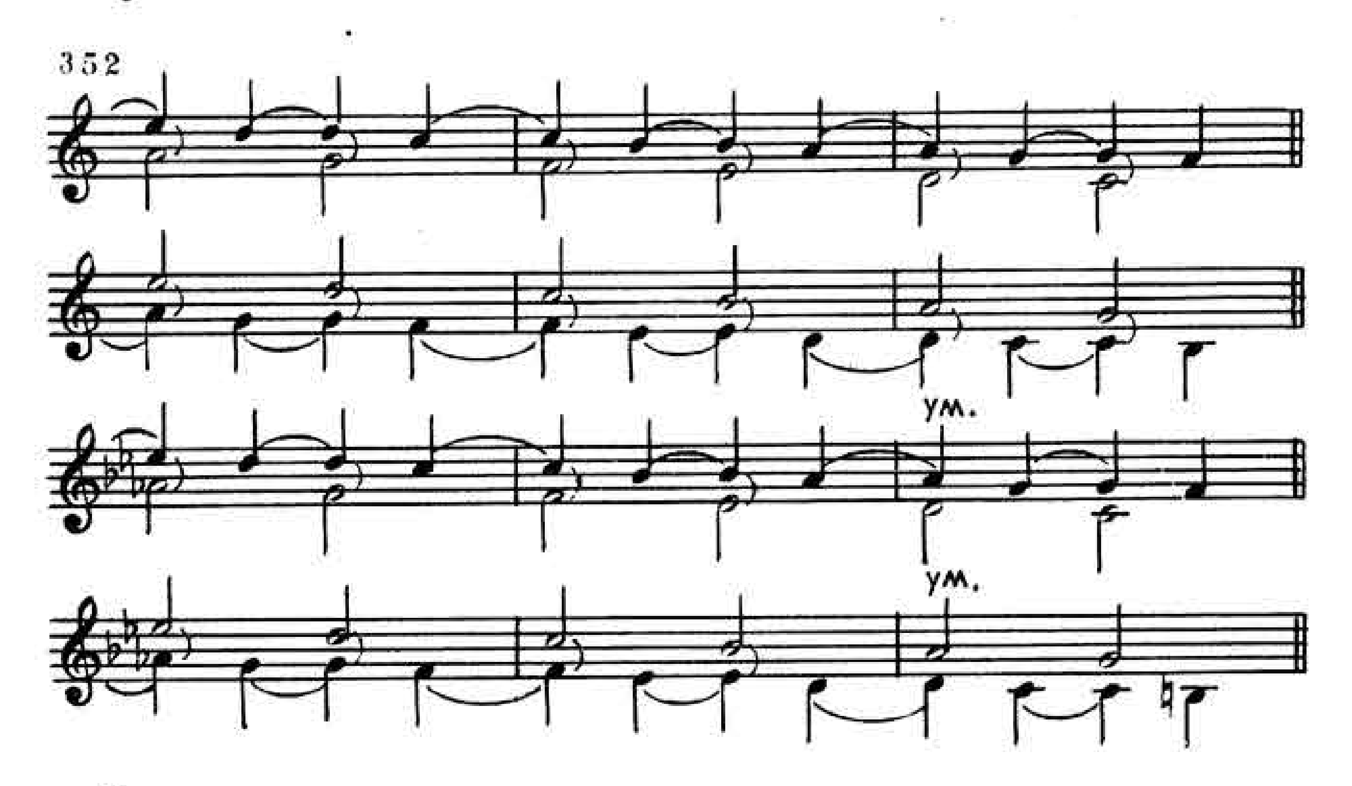
Эта заменная квинта воспринимается как неаккордовая — «бывшая» кварта или секста, и в этом проявляется свойство гармонического слуха, который в мелодической фигурации всегда ориентируется на организующую ее гармонию. Уже после разрешения задержания появляется вторая квинта на относительно сильной доле (но не на слабой, как при маскировке), чем подчеркивается ее звучание.

Такие квинты с промежуточным их разрешением придают гармонии присущую им «звонкость», вполне приемлемую для слуха.

В примере 351 схематически показана возможность образования заменных квинт в мажоре посредством задержания верхнего звука кварты (*а*) и нижнего звука сексты (*б*).



Разрешение задержания может служить приготовлением, образующим следующую заменную квинту, конкордансную (в качестве септимы аккорда) или дискордансную. В примере 352 это показано в виде цепи параллельных квинт, которая приведена и в миноре, где возникают те же препятствия, что и в маскированном параллелизме (см. 334).

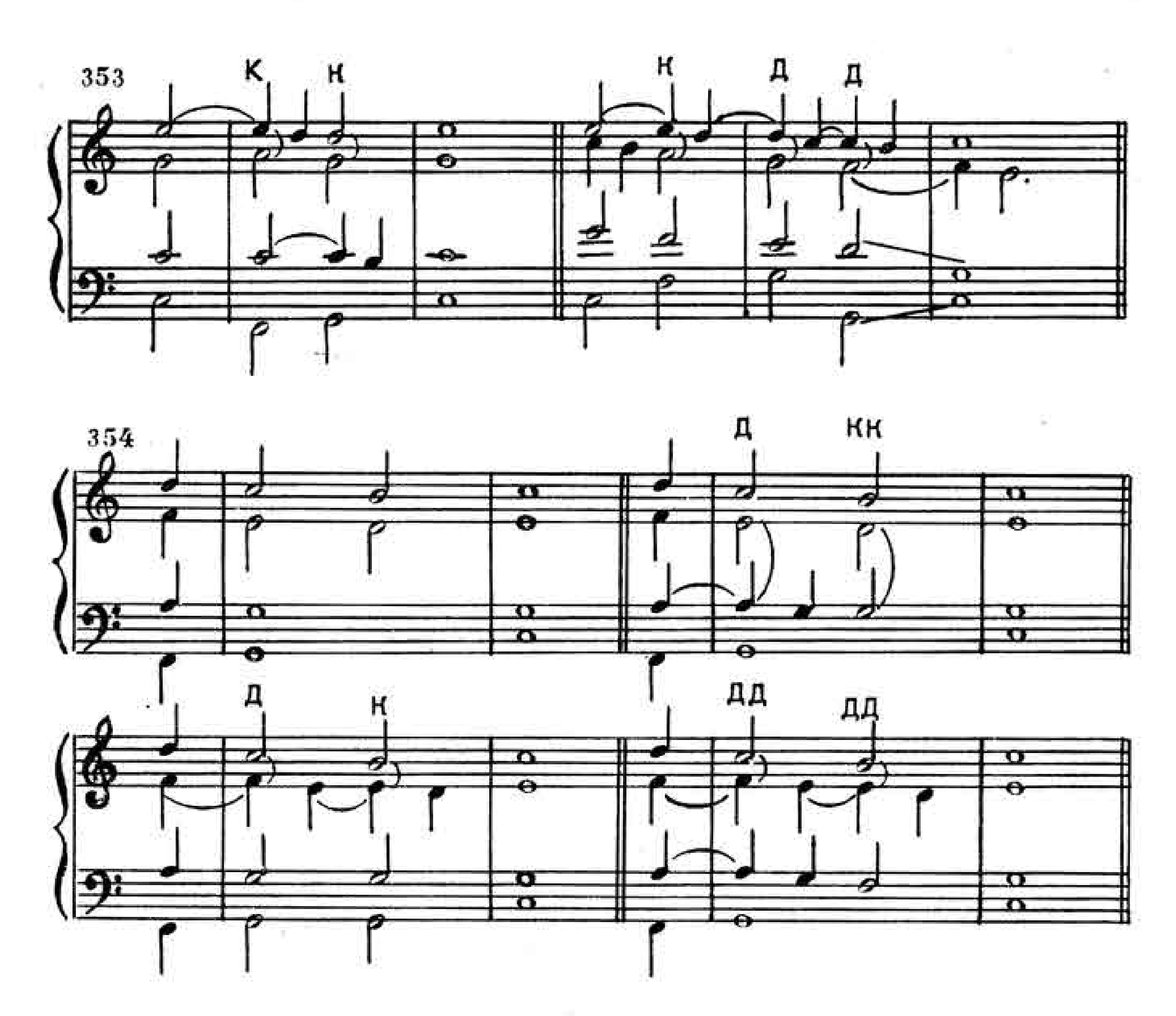


Заменные квинты не столь различаются по звучанию как маскированные и поэтому не требуют такого же систематического рассмотрения. Мы ограничимся некоторыми общими соображениями и иллюстрацией на отдельных примерах.

Яснее, чем обычно, звучит первая квинта, когда она, заменяя кварту или сексту, все же оказывается конкордансной — входит в состав производного аккорда, образуя задержанную в нем септиму. Тем более определенно звучит вторая квинта на функционально первенствующем аккорде (трезвучии V ступени), а не на его заместителе (секстаккорде III ступени).

Такой «звонкий» параллелизм все же приемлем в верхних голосах, тем более между тенором и альтом, благодаря тому, что первая квинта при своей конкордантности диссонирует септимой и до перехода в следующую квинту разрешается в другой интервал (кварту или сексту), гармонически еще более самостоятельный; здесь вторичное, мелодическое образование квинт так или иначе отстраняет на задний план, прикрывает и затушевывает их гармоническое звучание. Параллелизм максимально нейтрализуется дискордантностью (особенно во втором аккорде), тем более при усиленном диссонировании.

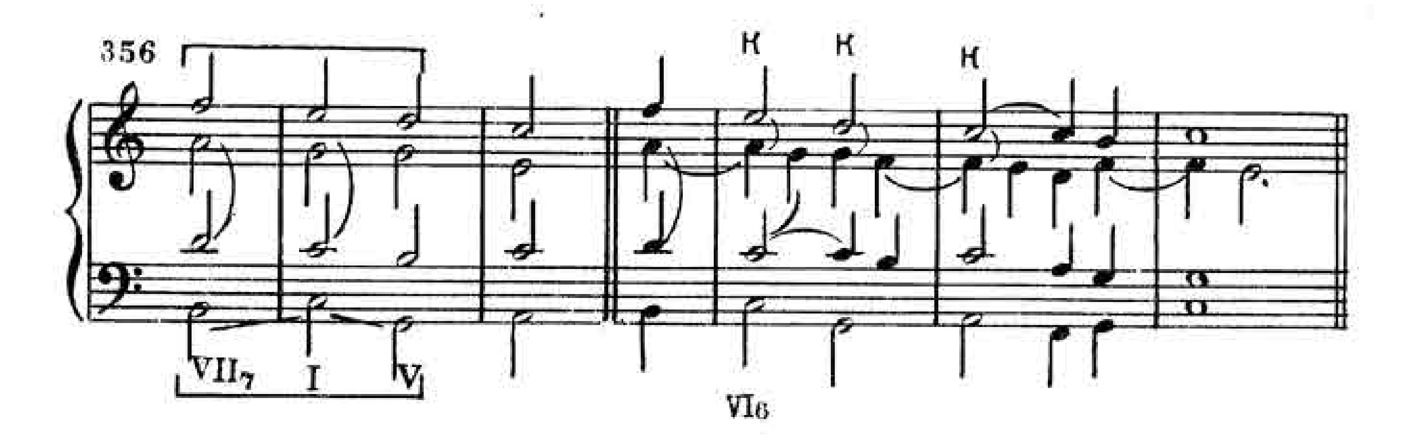
Все это можно наблюдать в обычном простом кадансе (353, 354).



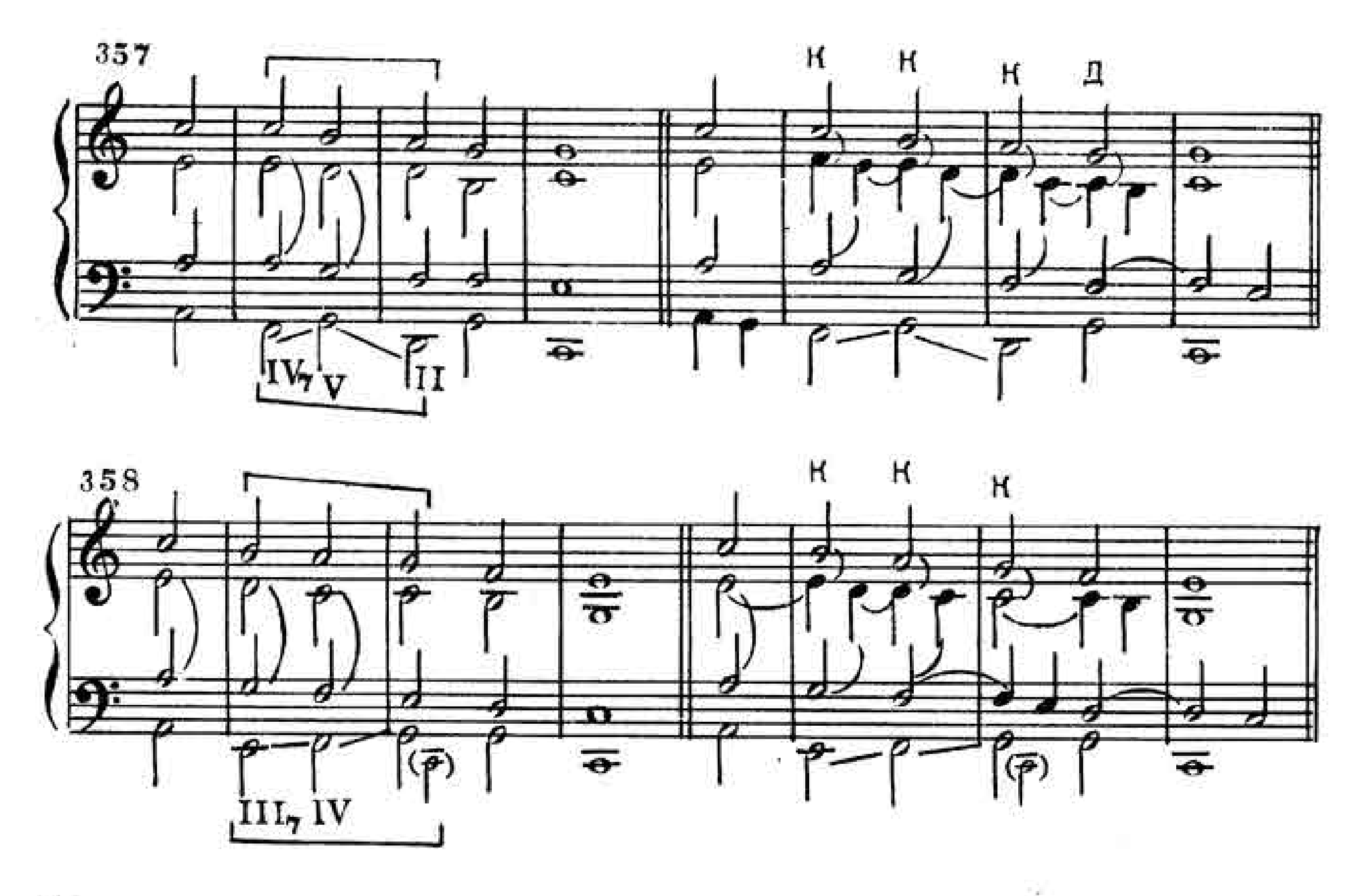
При широком расположении аккордов в некоторых случаях маскированные квинты образуют последующий заменный параллелизм в других голосах. Это естественно может возникнуть в обычном кадансе $II_{(6)}$— $I_{6/4}$—V, в широком расположении аккордов и определенном последовании интервалов между сопрано и альтом — двух сект и квинты (355).



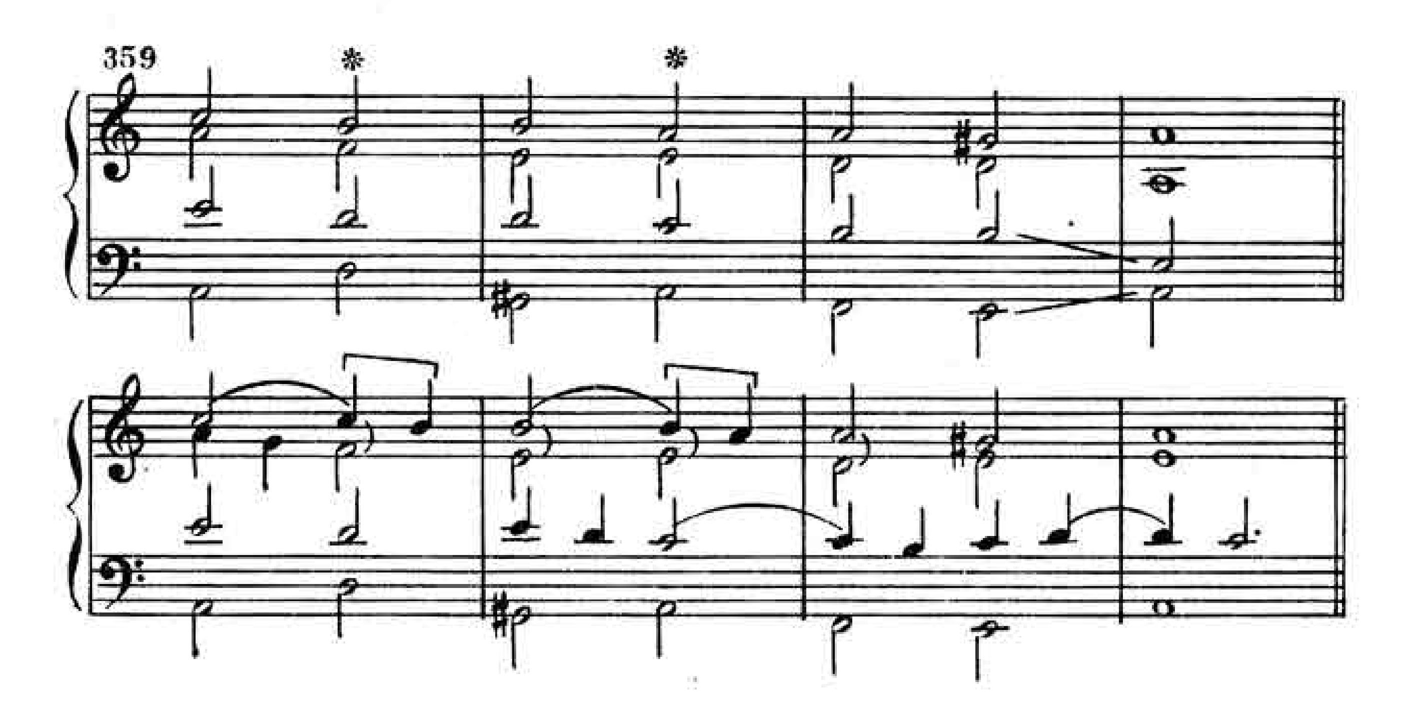
Если квартсекстаккорд I ступени заменить тоническим трезвучием, то такую возможность в естественном последовании определяет ход баса — восходящий на секунду и затем нисходящий на кварту (356).



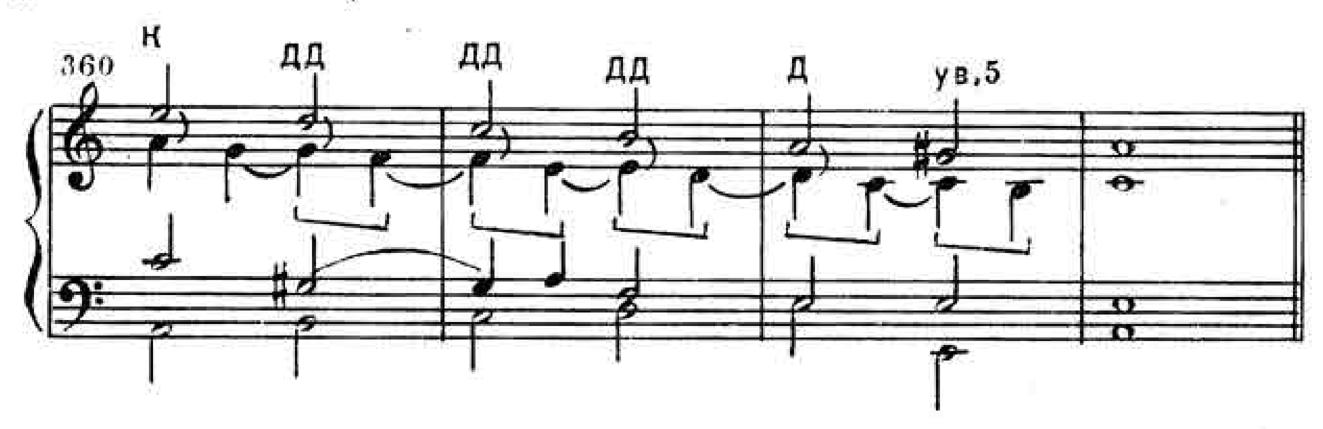
При аналогичном движении баса и верхних голосов возможны еще два случая заменного параллелизма — на нисходящем тетрахорде мажора в сопрано (357, 358).



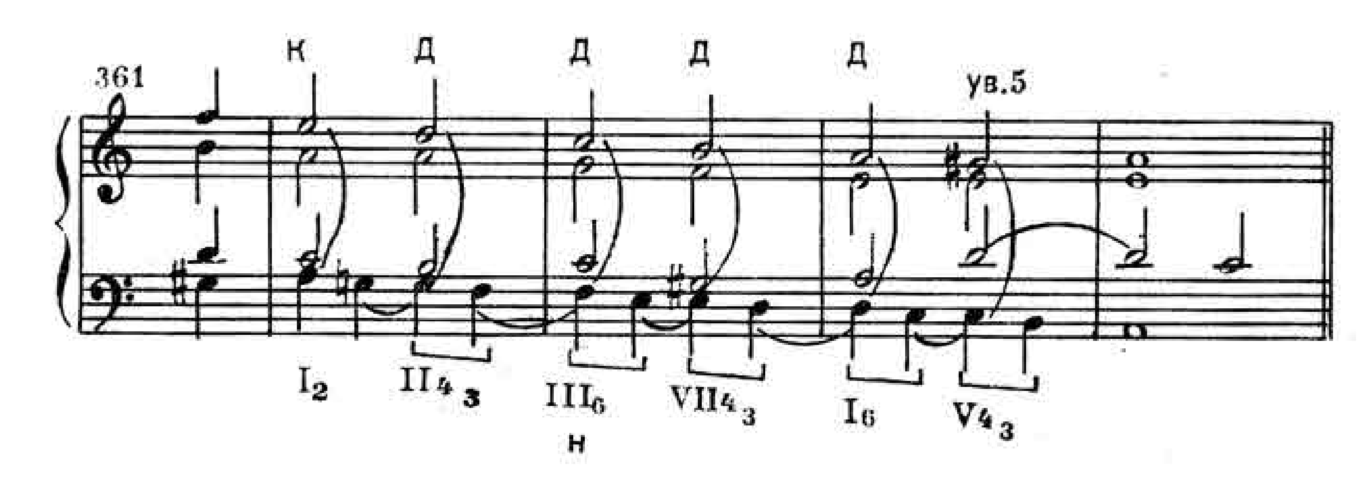
Пример 359 показывает превращение гармонических кварт в заменные конкордансные квинты между сопрано и альтом, которые более слышны, но вполне допустимы.



В примере 360 гармонические сексты заменяются квинтами, усиленно диссонирующими с другими голосами (с резким одновременным переченьем в такте 1).



Конкордансные квинты в крайних голосах воспринимаются вполне отчетливо и недопустимы. Но явно выраженные дискордансы нейтрализуют квинты в крайних голосах и в таком виде они вполне приемлемы, чем очень отличаются от маскированных (361).



В нижеследующих примерах показываются разные превращения кварт и секст в заменные квинты. Такое же движение баса, как в примерах 356, 357, 358, позволяет провести цепь нисходящих квартсекстаккордов в верхних голосах (362). При задержании верхнего звука кварты заменяются дискордансными квинтами (в примере 363 добавленс движение баса по гармоническим тонам).



В том же последовании аккордов при перестановке голосов задержание верхнего звука на кварте «переселяется» в сопрано, образуя параллелизм с альтом (364). При другой перестановке (в широком расположении) задержание нижнего звука сексты образует параллелизмы в тех же голосах, но конкордансные, звучащие гораздо более отчетливо (365).



Иначе обстоит дело, если при перестановке гармонические кварты (см. 362) превращаются в квинты: такие же задержания, как в примерах 363 и 364, образуют не заменные, а маскированные дискордансные квинты (366).



Заменный параллелизм, будучи не гармонического, а чисто-мелодического происхождения, может настолько переоцениваться в своем звучании, что в некоторых случаях вполне оправдывается (и свободно применяется Бахом, как увидим далее) даже в «оголенном» натуральном виде, без посредствующего интервала (при предъеме, см. гл. XIII).

Все рассмотренные выше параллелизмы надо оценивать по-разному — по их свойствам и характеру звучания, а не безоговорочно их запрещать, как это принято в теории музыки. В одних случаях следует их избегать (особенно в крайних голосах), а в других можно применять, принимая во внимание не только их затушевку и нейтрализацию, но и тот красочный оттенок звучания (звонкость), который они вносят в гармонию в своем завуалированном виде.

Глава VIII

ПРОХОДЯЩИЕ НОТЫ

§ 1. Общая характеристика

Проходящие ноты заполняют прямолинейным движением интервал между опорными тонами разной высоты — такова их позиция по отношению к гармонии. Терция заполняется одной диатонической проходящей, кварта — двумя мелодически связанными проходящими; интервал большой секунды между аккордовыми тонами заполняется хроматической проходящей, которая нотируется по ее ладовому значению — как альтерация предыдущего или последующего тона. Идущие подряд проходящие образуют гаммообразное движение (диатоническое или хроматическое), которое в свободном виде свойственно пассажному фигурированию. Для напевно-полифонической фигурации характерны диатонические проходящие, в своем простейшем виде непосредственно связанные с опорными тонами, — такие мы и будем рассматривать в первую очередь.

Значительно различаются между собой проходящая *а* — на слабой доле, как бы проскальзывающая между опорными тонами и поэтому не вносящая ясного диссонирования, и проходящая *б* — на сильной доле, сходная по диссонированию и напряженности с задержанием, но отличающаяся от него особыми свойствами[1]. Отталкиваясь от аккордового тона, она приобретает большую инерцию движения, легко преодолевает весомость и, в отличие от задержания, может идти вверх не только на малую секунду, но и на большую.

Проходящие ноты служат, как и задержания, основным вяжущим средством в напевно-полифоническом фигурировании. Вяжущее свойство особенно проявляется при диссонировании их на сильных долях. Проходящие наиболее употребительны в фигурировании и могут создавать любые, даже резко диссонирующие сочетания в голосоведении, которые благодаря определенной направленности и инерции движения воспринимаются как логически и психологически оправданные. Все это предоставляет весьма разнообразные возможности полифонизации аккордового движения с крепкой организацией диссонирования, опирающейся на гармоническую основу.

Проходящие ноты различаются по следующим структурным признакам.

1. На слабой доле (проходящая *а*) или на сильной (проходящая *б*) — основное различие.

[1] В дальнейшем для краткости проходящие будут обозначаться по ритмическому положению соответствующими буквами: *а* — на слабой доле; *б* — на сильной доле. Эти же обозначения употребляются в данной работе при рассмотрении вспомогательных.

2. Нисходящие или восходящие.
3. В верхних голосах или в басу.
4. Конкордансные или дискордансные.
5. На одной гармонии или со сменой аккордов.
6. При движении вверх с ходом на большую или малую секунду к последующей опоре.
7. Заполняющие интервал терции или кварты (при мелодическом соединении).
8. С ходом на свободный или занятый тон.
9. Диатонические или хроматические.

Сочетание указанных выше признаков дает бесчисленное количество вариантов, из которых будут рассмотрены наиболее необходимые для фигурационной техники.

В приводимых ниже примерах учитываются высказанные ранее положения о допустимых параллелизмах, как гармонических, так и мелодических. К ним относятся: параллельные квинты в средних голосах (между тенором и альтом), скачковые параллелизмы (противоположные и даже прямые) в автентических кадансах, маскированные квинты, а также квинты со второй заменной, образующейся на проходящей *б*.

§ 2. Проходящие на слабой доле

Диатоническая проходящая *а*, проскальзывая между аккордовыми тонами в нисходящем или восходящем движении, укрепляет их связь и служит наиболее простым и употребительным средством мелодического оживления голосов. Как и задержание, она может образовать попутный конкорданс, приобретая двойственное значение — мелодическое и гармоническое, с преобладанием того или другого (или без явного преобладания), в зависимости от разных обстоятельств.

Особую гармоническую роль играет проходящая септима, в особенности малая, тем более на доминанте — в качестве явно конкордансной она может служить приготовлением задержания, что уже встречалось в прежних примерах. Поэтому мы будем и впредь вводить проходящую септиму в качестве «правомочного» аккордового тона.

В басу проходящие септимы связывают естественные терцовые[2] последования аккордов и могут образовать длительное плавное движение. Такая септима, не только малая, но и большая, вместо нисходящего хода на секунду может свободно подниматься скачком — в этом сказывается ее гармоническая природа (367).

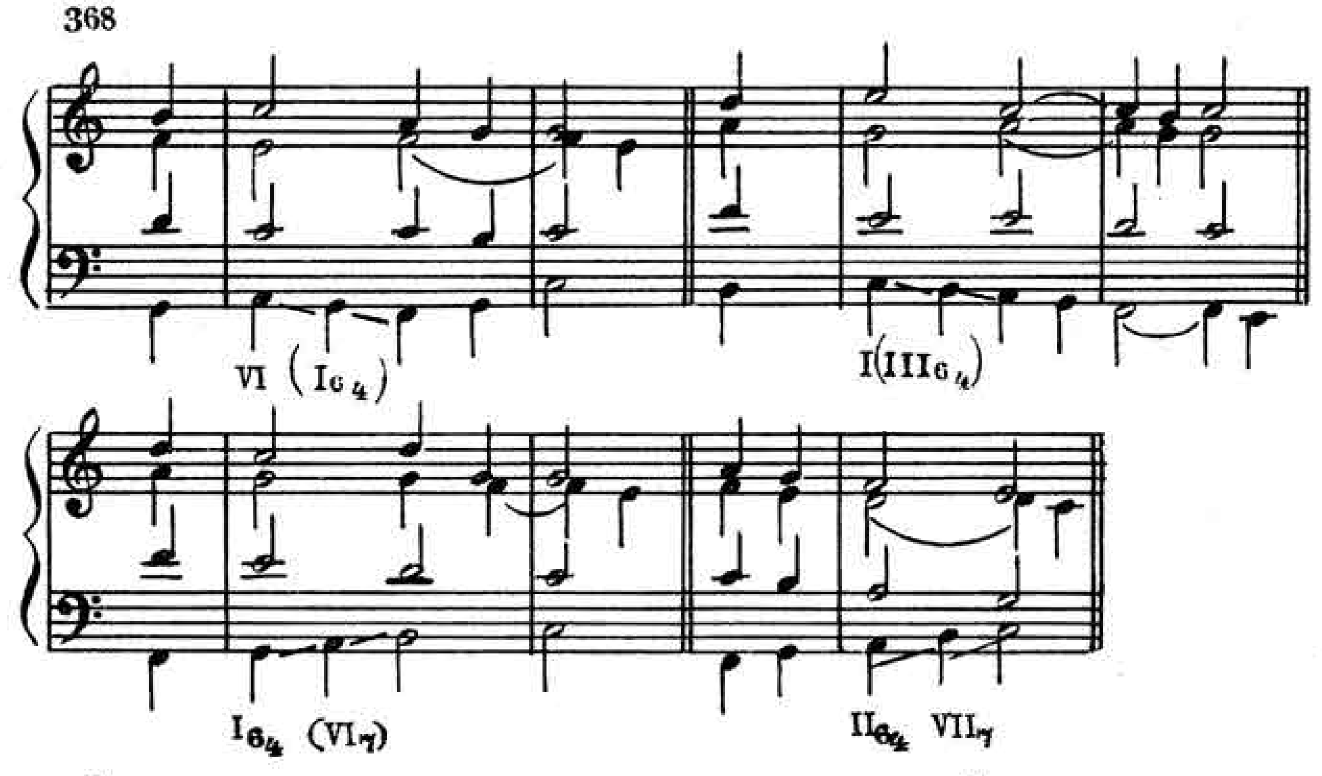
367



[2] Под терцовым соотношением мы всегда будем подразумевать нижнее, а верхнее будем особо оговаривать, как функционально необычное.

Конкордансная проходящая *а* **не на септиме** приобретает разное значение в зависимости от промежуточного гармонического образования. При его функциональной несамостоятельности усиливается мелодическая роль проходящей, и наоборот, что особенно проявляется в движении баса. Так, в примере 368 промежуточные квартсекстаккорды I и III ступеней, а также VI_7 — чисто мелодического происхождения (цифровки этих действующих конкордансов поэтому помещены в скобках), а в четвертом образце проходящая, необходимо связывая $II_{6/4}$ с тоникой, имеет самостоятельное гармоническое значение в качестве примы (вводного тона) септаккорда VII ступени (цифровка без скобок).

368



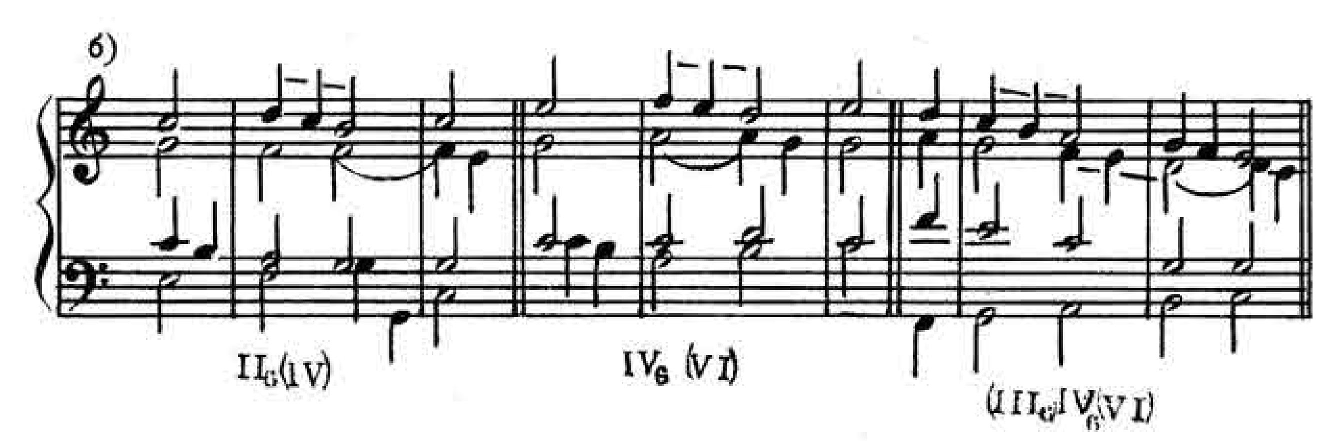
В верхних голосах, не столь явно определяющих функцию аккордов, подобное преобладание того или другого значения в некоторых случаях все же достаточно сказывается, что обнаруживается в последующих примерах.

Конкордансная нисходящая *а* может идти от примы любого секстаккорда с удвоенной терцией или квартсекстаккорда, образуя квинту трезвучия в верхнетерцовом соотношении. В последованиях III_6—V и VI_6—I промежуточный аккорд функционально явно преобладает над первым и поэтому проходящая оказывается преимущественно гармонической, а предшествующий аккордовый тон приобретает в свою очередь мелодическое значение проходящей на сильной доле или задержания в зависимости от предыдущего движения (369 *а*).

369

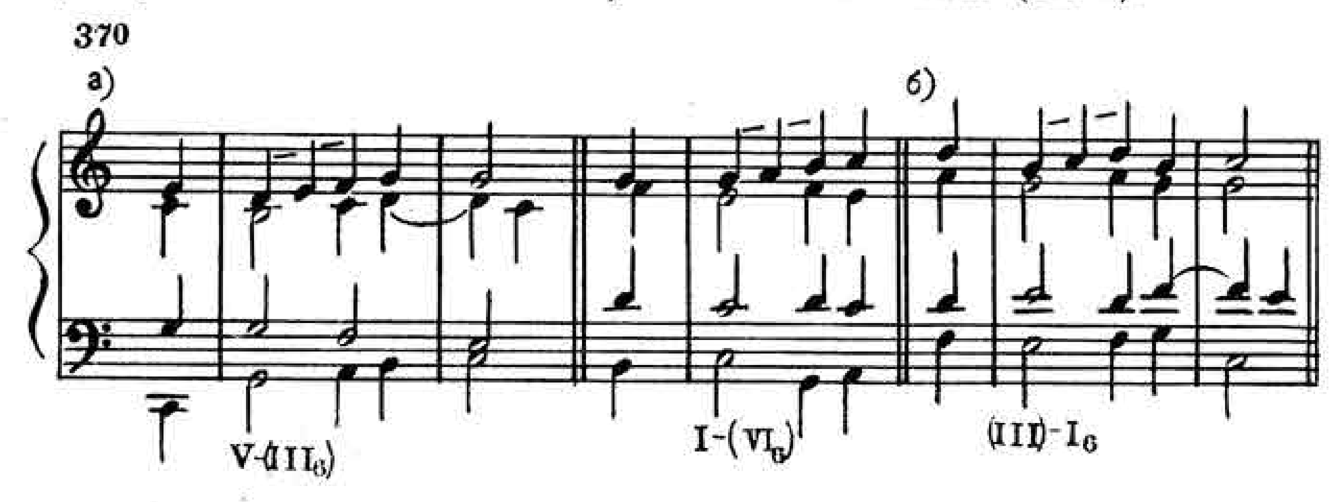


В остальных случаях функция второго аккорда ослабляется, что подчеркивает мелодическую роль проходящей (369 *б*).



Восходящая *a*, в отличие от нисходящей, может идти от квинты трезвучия, образуя приму секстаккорда в терцовом соотношении. В последованиях V—III$_6$ и I—VI$_6$ (особенно в миноре) промежуточный конкорданс функционально ослабляется, вследствие чего усиливается мелодическая роль проходящей (370 *а*). В последовании же III—I$_6$, наоборот, он явно преобладает над предыдущим аккордом, и проходящая приобретает самостоятельное гармоническое значение (370 *б*).

370



В других случаях оба аккорда более или менее равны по своей функциональности, и проходящая выступает в своем равноправном двойственном значении — мелодическом и гармоническом (371 *а*). Наконец, при образовании функционально усиленного субдоминантового септаккорда (IV—II$_{65}$, IV$_6$—II$_{43}$), проходящая превращается в самостоятельный аккордовый тон и мелодическая ее роль отступает на задний план (371 *б*).

371

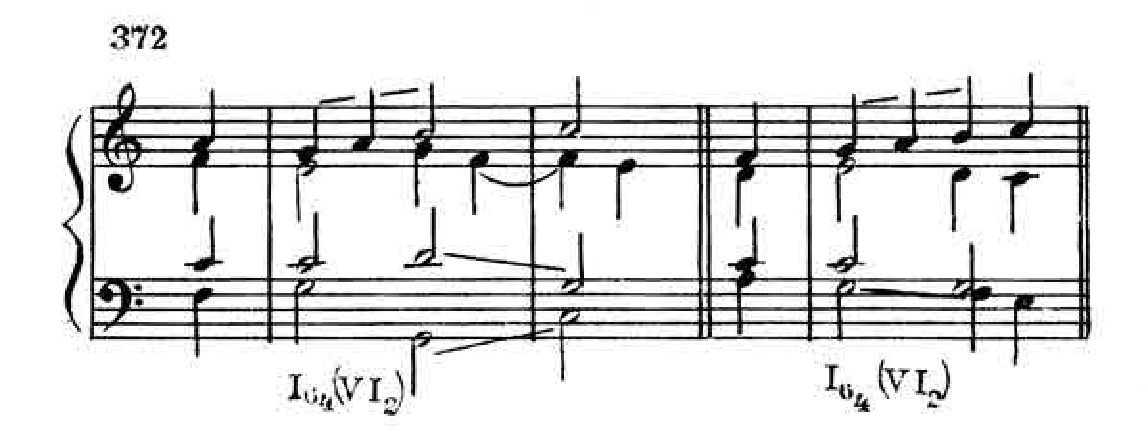


б)



Существенно отличается от этого пример 372: промежуточный VI_2 здесь гармонически совершенно несамостоятелен (даже при плавном нисходящем движении септимы) — это лишь ложный конкорданс, и проходящая выступает именно как мелодически фигурированная.

372



При некоторых условиях возможны конкордансные двойные нисходящие *a:* септима и движение от удвоенной терции трезвучия. После секстаккорда образуется септаккорд в верхнетерцовом соотношении. Только V_7 (после III_6) функционально явно преобладает, в остальных же случаях промежуточные аккорды занимают подчиненное положение, как мелодизированные (373).

373



При проходящей септиме в басу двойные нисходящие образуют промежуточный терцквартаккорд в верхнетерцовом соотношении, звучащий в большинстве случаев функционально несамостоятельно (374).

374



Возможны и двойные восходящие — с промежуточным квартсекстаккордом, не имеющим самостоятельного функционального значения (375).

375

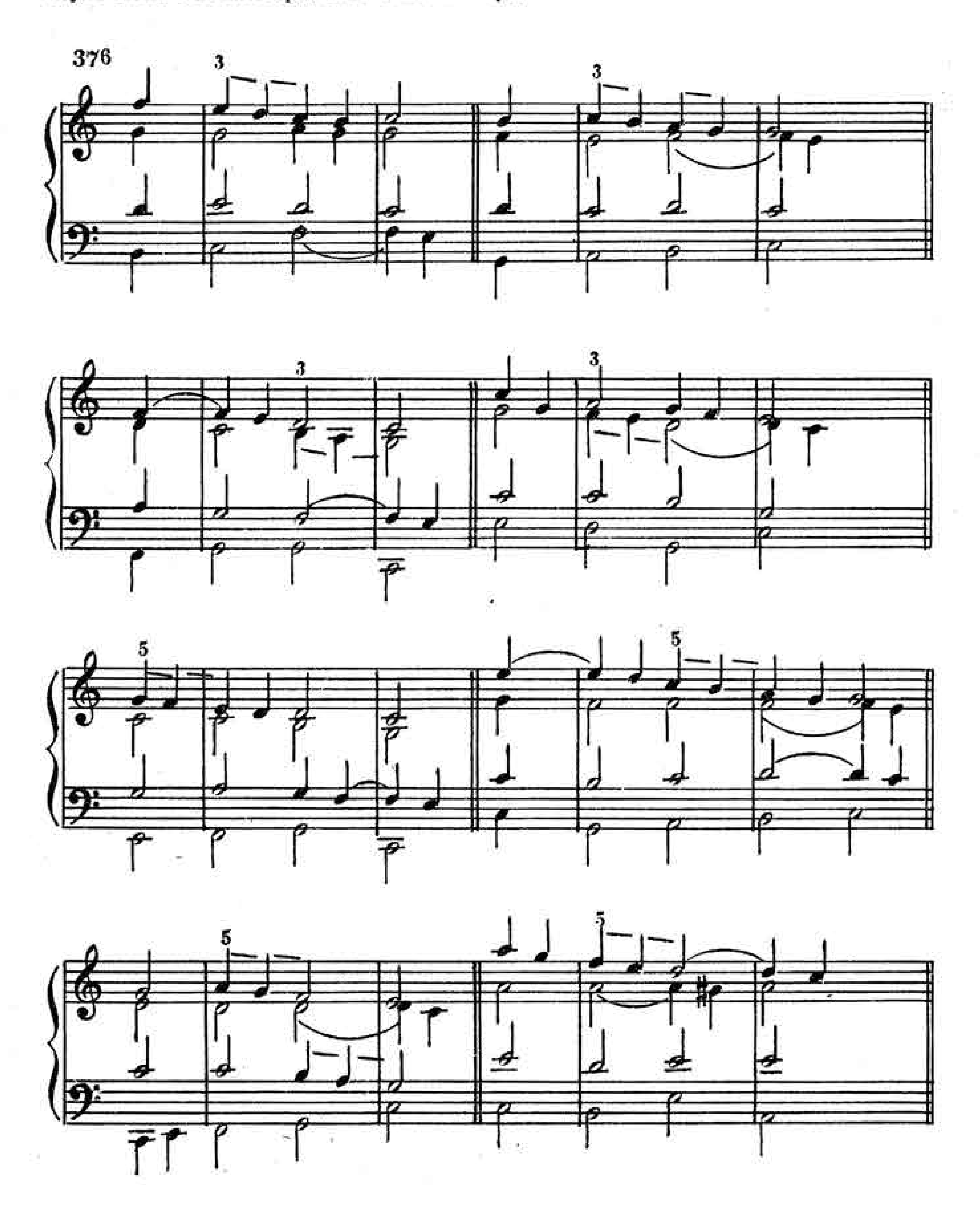


На рассмотренные конкордансные проходящие надо обратить внимание, так как они могут служить приготовлением задержания.

§ 3. Проходящие на слабой доле (продолжение)

Дискордансные проходящие *а* в большей мере полифонизируют аккордовое движение. Проскальзывая на слабой доле, они обычно не нарушают гармонической прозрачности, но в некоторых случаях все же вносят заметное диссонирование. Возможности применения их весьма разнообразны.

Дискордансная нисходящая может идти от терции или квинты трезвучия или септаккорда (376), в остальных случаях образуется промежуточный септаккорд или секстаккорд.



Восходящая возможна от примы или терции трезвучия (377).



При подходящих условиях (функциональных и голосоведения без параллельных квинт) восходящая может идти на септаккорде от квинты, примы и терции (378).

378

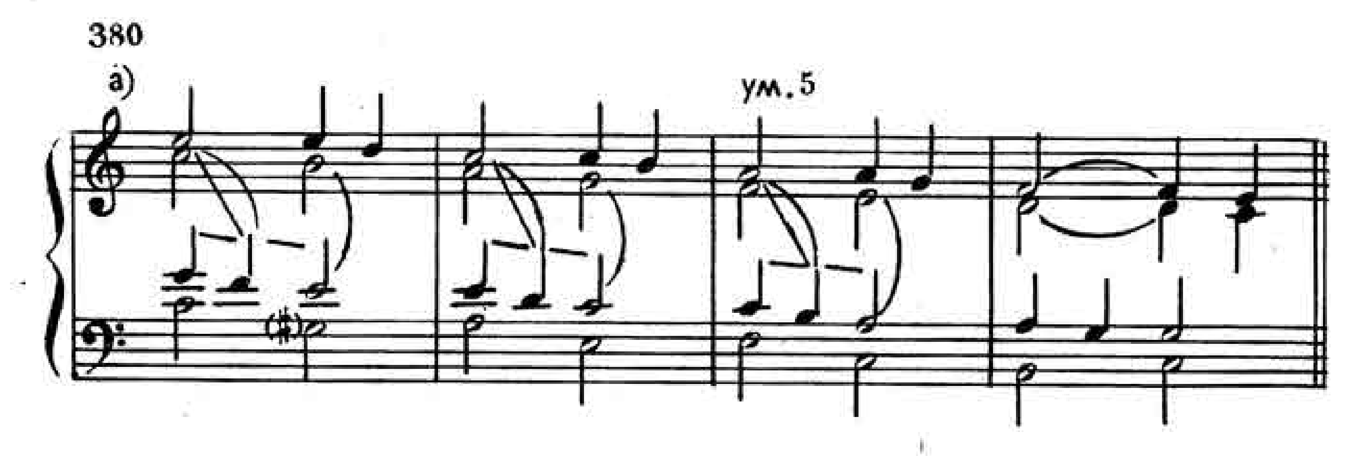
Нисходящая *а* в нижнем голосе беспрепятственно может идти на занятый сверху тон даже без его отвода, что придает гармонии уже ощутимую диссонантность, особенно при движении к этому тону на малую секунду. Естественно движение от терции трезвучия или септаккорда — как на той же гармонии, так и со сменой аккордов (379).

379

При подходящих условиях нисходящая *а* может идти и от квинты трезвучия. В тесном расположении аккордов образуются при этом допустимые параллельные квинты между тенором и альтом (380 *а*), которые в широком расположении превращаются в кварты (380 *б*).

380

а)





Восходящая *a* на занятый тон возможна от терции (381) и при некоторых особых условиях — от примы (382).

381

382

VI_6
м

Препятствует движению проходящей лишь соседний тон, занимающий предназначенное ей место (383 *а*). В этом сказывается отмеченное раньше свойство соприкосновения звуков в секундовом интервале. В таких случаях надо отводить этот тон аккорда (383 *б*).





Существенным препятствием движению проходящей служит длящийся вводный тон, который в аккордах не удваивается вследствие остроты его ладового тяготения. Особенно плохо звучит такой «наплыв» на вводный тон в миноре. Последующий скачковый отвод его в другой тон аккорда не спасает положения (384).

384

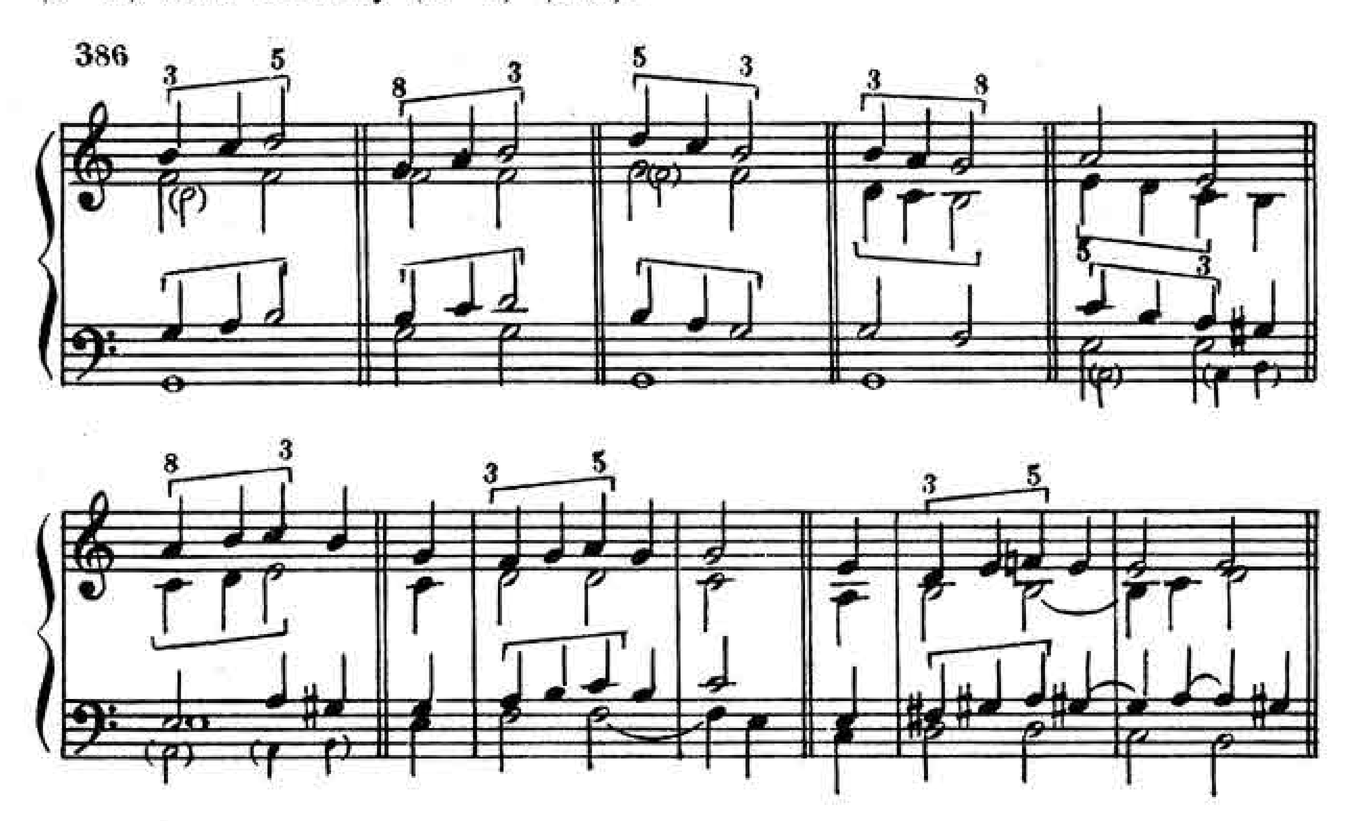


Включение второй проходящей, заполняющей терцовый ход (в параллельном или противоположном движении), уничтожает это препятствие (385).

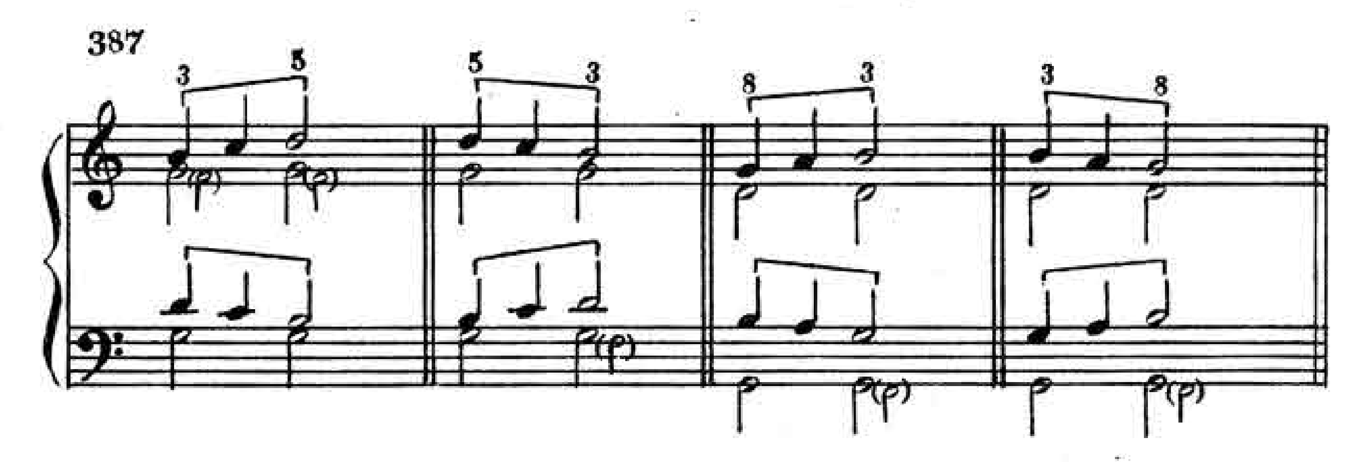
385



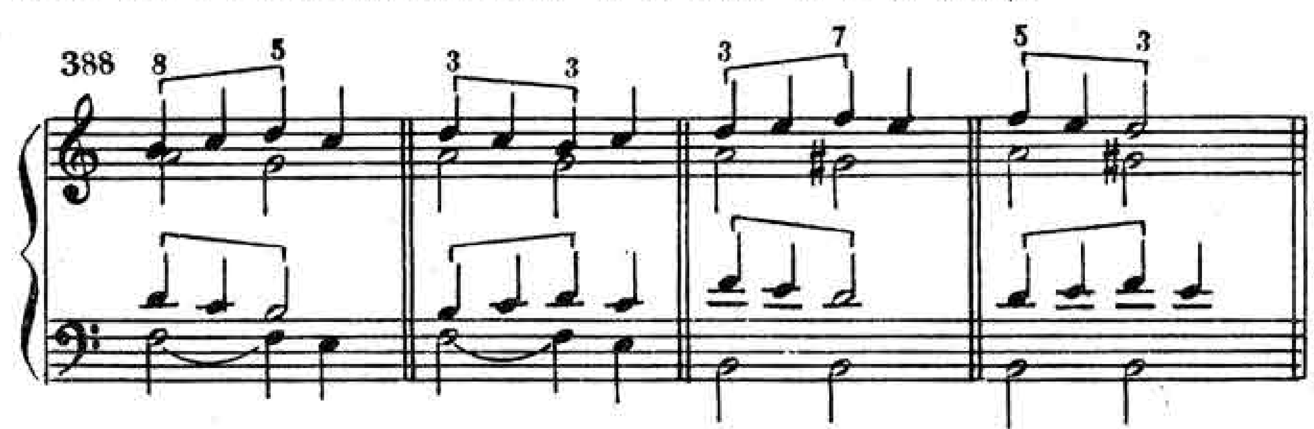
Встретившиеся в примерах 383 и 385 двойные проходящие требуют особого рассмотрения. Больше всего возможностей дает параллельное движение на той же гармонии, где прима может идти на терцию (8—3), терция на квинту (3—5) и на приму (3—8), квинта на терцию (5—3) и на септиму (5—7) (386).



При противоположном движении, терция с квинтой (3—5) и прима с терцией (8—3) меняются своими местами (387).



На терцовой смене аккордов возможно только противоположное движение с переменой тонов: 8—5, 3—3, 3—7, 5—3 (388).



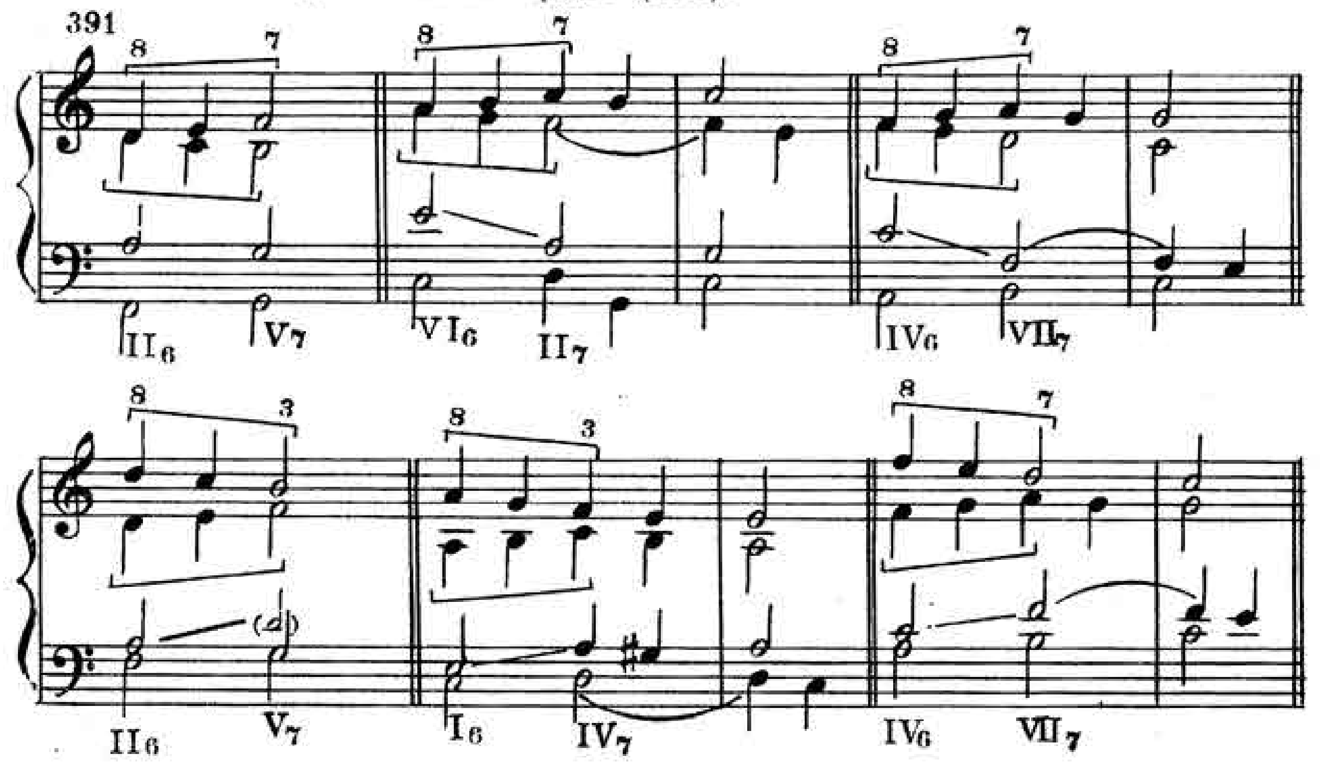
На *квинтовой*[3] смене септаккордов возможности параллельного нисходящего движения ограничены: 3—5 и с обязательным ходом квинты в септиму 5—7 (389).



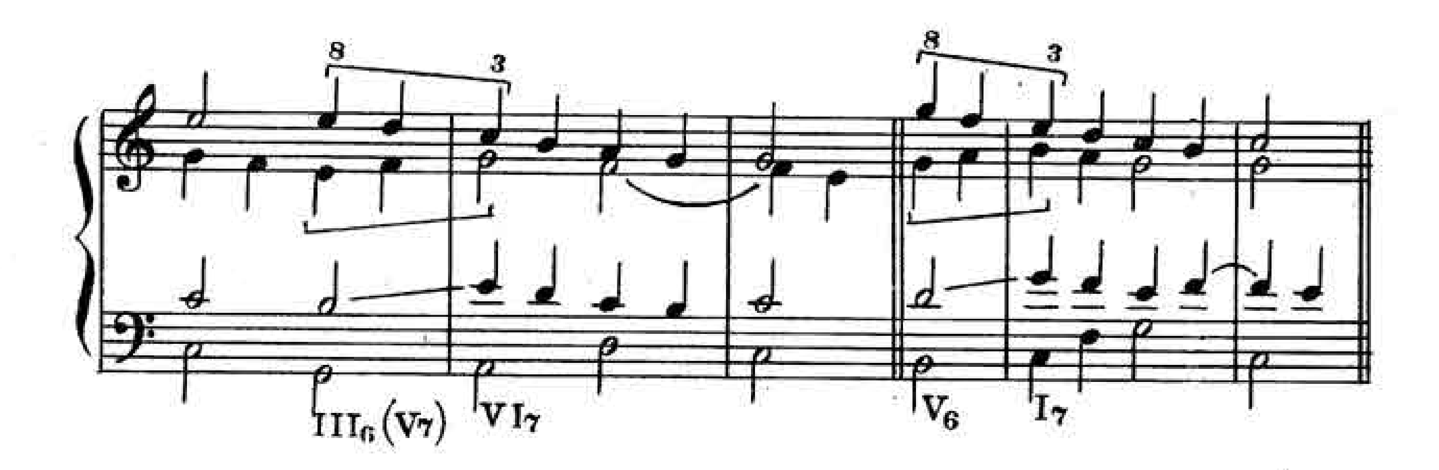
Допустимо такое же движение к септаккорду от трезвучия с удвоенной терцией, но при этом необходим восходящий скачок в теноре (390).



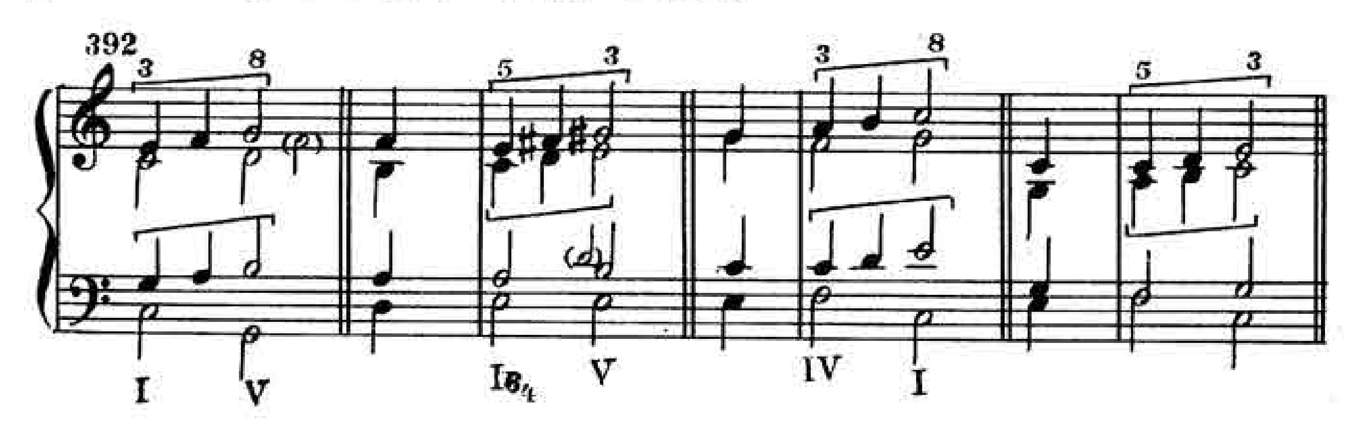
В противоположном движении на *квинтовой* смене, удвоенный основной тон секстаккорда должен идти на септиму (8—7) и на терцию (8—3), с образованием промежуточного хорошо звучащего терцового интервала. При таком ограничении, однако, возможно разнообразное естественное соединение аккордов (391).



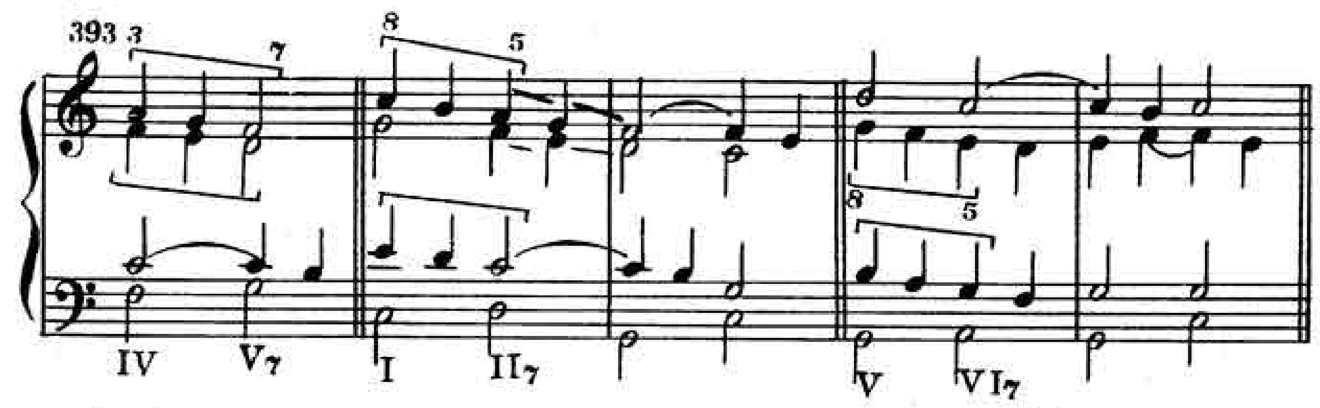
[3] Квинтовым мы будем называть соотношение аккордов типа D—T; квартовым — типа S—T или T—D.



На обратной, квартовой смене возможно только восходящее параллельное движение: 3—8 и 5—3 (392).



На секундовой смене может быть только одна комбинация в нисходящем параллельном движении: 8—5 и 3—7 (393). Восходящее движение невозможно, так как нет терцовых промежутков между аккордовыми тонами.



Диссонантное противоположное движение проходящей с аккордовым тоном — ноны в септиму, септимы в нону, а также параллельными септимами придает некоторую терпкость голосоведению и подчеркивает его полифонизацию. Ниже приводятся некоторые образцы диссонантного параллельного движения.

На той же гармонии параллельные септимы естественно образуются при сочетании нисходящей от терции трезвучия с движением его примы в септиму (394 *а*). При перестановке голосов они превращаются в параллельные ноны (394 *б*), а в тесном расположении — в параллельные секунды (394 *в*), которые тоже вполне допустимы (занятый соседний тон плавно отводится) [4].

---

[4] Мягче диссонируют такие секунды при исполнении на безударном длящемся звучании (в хоре, на струнных, на органе).

Образуется диссонантное голосоведение при некоторых условиях и со сменой аккордов: проходящая идет от удвоенной терции трезвучия к септиме следующего аккорда. В примере 395 показано подобное превращение параллельных септим в ноны и секунды.

В полифонической фигурации можно частично использовать тройные комплексные нисходящие в активных функциональных (автентических) последованиях аккордов (396).



Еще больше возможностей дает подобное же движение восходящих, преимущественно на аккордах той же функции (397).

397

(к) (к)

(к) (к)

(к)

Особенно красочно звучит такое движение, обрисовывающее мелодический минор (398).



Для полифонического фигурирования очень важно мелодическое оживление б а с а посредством проходящего движения (проходящие септимы были рассмотрены раньше, как конкордансные). Восходящее движение от трезвучия к секстаккорду еще более естественно, чем обратное, возможно и в последовании I_6—I_{6_4} (399).

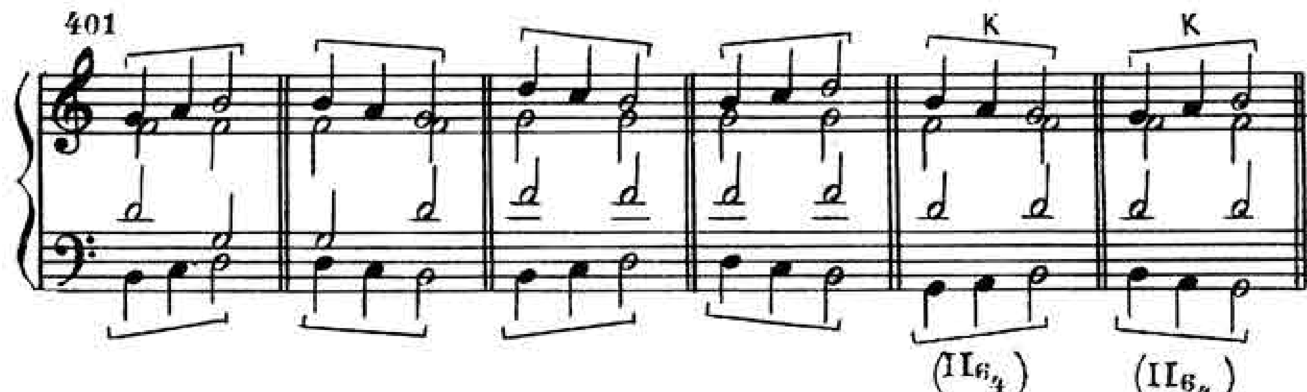


Пример 400 показывает на той же гармонии двойные проходящие: в басу (8—3 и 3—8) с параллельным или противоположным движением верхнего голоса, заполняющим терцовый промежуток.





Двойные проходящие возможны на септаккорде той же ступени при движении баса с терции на квинту и наоборот — при его ходах 8—3 и 3—8 образуется промежуточный квартсекстаккорд как самостоятельный конкорданс (401).



Терцовое последование аккордов допускает цепочку нисходящих, в том числе и двойных (402).



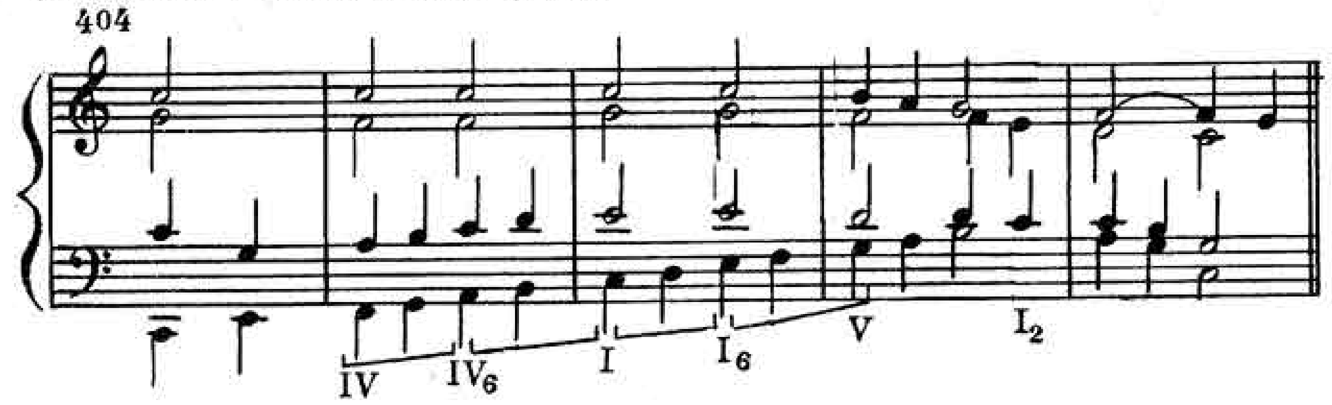
При квартовой смене аккордов естественно восходящее движение баса от терции к приме, а также от квинты (квартсекстаккорда) к терции (403).





На той же гармонии и при последующей квартовой смене возможна восходящая цепочка баса (404).

404



При остальных соотношениях аккордов — секундовом и квинтовом — хорошо только движение баса на секундаккорд, соответственно — от секстаккорда (3—7, 405 *а*) и от терцквартаккорда (5—7, 405 *б*).

405 а)



Восходящее движение баса имеет существенную особенность: он может идти на соседний занятый тон в теноре, даже на малую секунду, образуя в последнем случае острое диссонирование (406).

406



Такая привилегия его проистекает из двупланной структуры аккорда, в которой бас приобретает самостоятельность по отношению к верхним голосам.

При подходящих условиях и редкой смене гармонии возможна (не только в басу, но и в верхних голосах) цепочка дискордансных проходящих и даже двойных (407, 408).

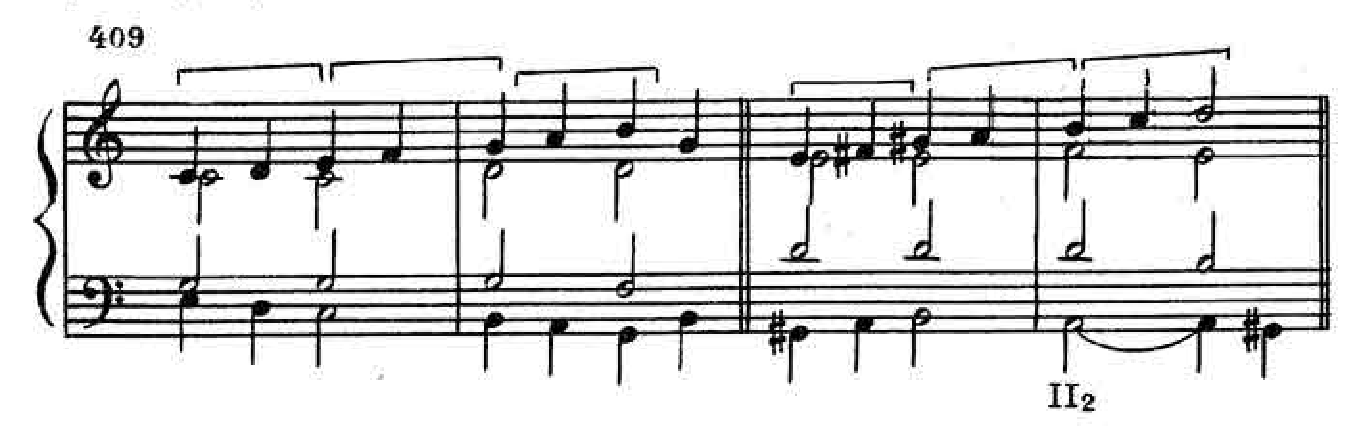
407

408

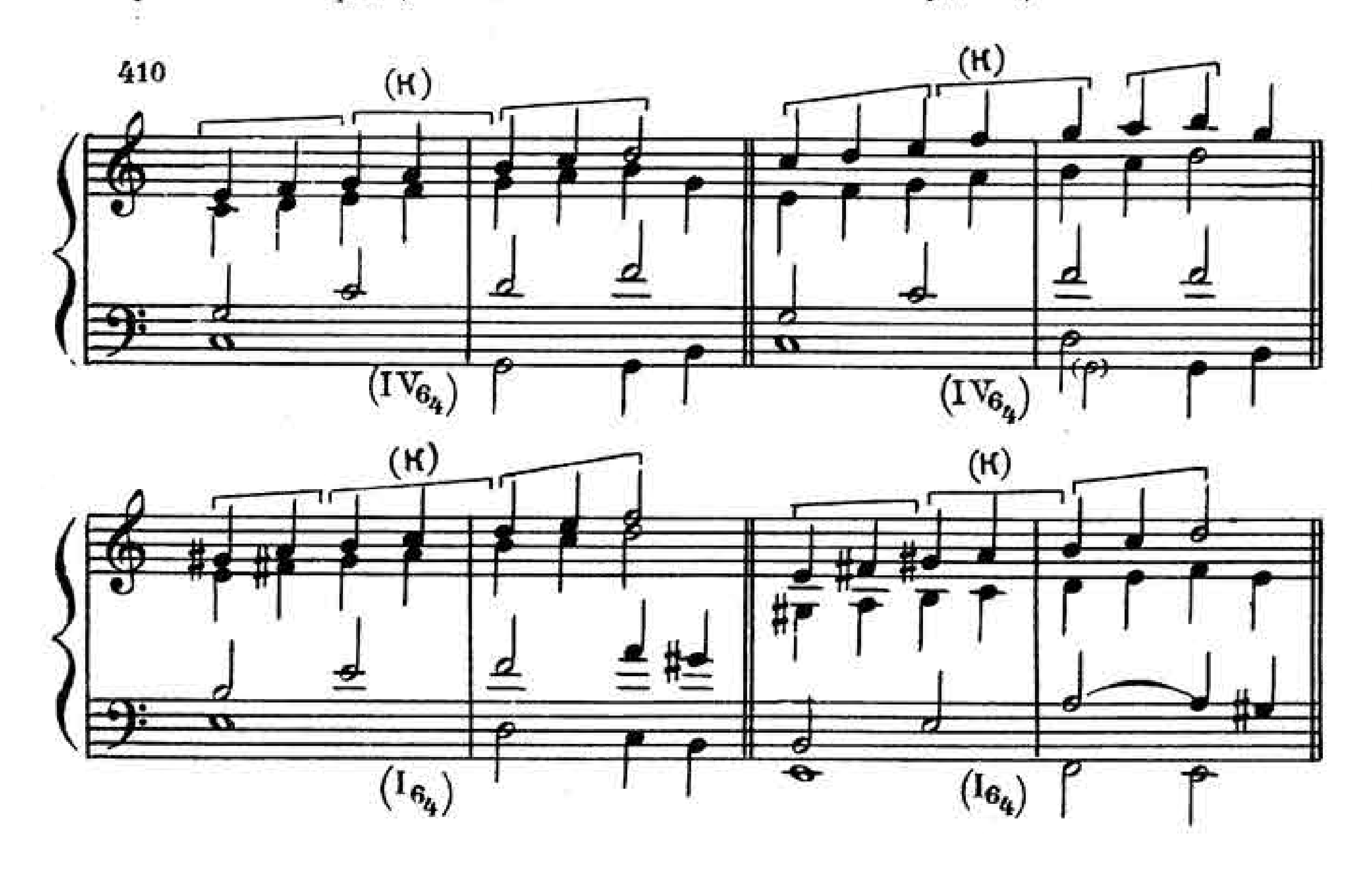


Более удобна по голосоведению восходящая сольная цепочка в сопрано (409).

409



В примере 410 показана двойная восходящая цепочка в верхних голосах (при этом на продленной гармонии образуется промежуточный квартсекстаккорд (как несамостоятельный конкорданс).



§ 4. Проходящие на сильной доле. Общая характеристика

Конкордансная проходящая на сильной доле (*б*) приобретает самостоятельное гармоническое значение в тех случаях, когда образует аккорд, более определенный в функциональном отношении, чем последующий на слабой доле (например, V—III$_6$ или I$_6$—III). И наоборот — при последующем функциональном усилении аккорда мелодическая специфика проходящей сохраняется (например, III$_6$—V, III—I$_6$). И то и другое мы увидим в примерах 416, 419, 421.

Движение проходящей септимы вверх — вопреки тенденции разрешения (особенно малой) — обуславливается именно ее мелодической в данном случае ролью, а не гармонической. При этом образуется мнимый конкорданс, более характерный с малой септимой, так как большая септима естественнее идет вверх на малую секунду (как и при разрешении задержания) и приобретает поэтому более явное конкордансное значение. В наибольшей мере выявляется мелодическая роль восходящей септимы в миноре на вводном тоне, так как он, как было указано, формально входя в терцовую структуру большого септаккорда I ступени, сильно противоречит тонической функции и не служит в нем достаточно крепким опорным тоном; проходящая септима образует ложный конкорданс на сильной доле (I$_7$).

В напевно-полифонической фигурации особенно важную роль играют дискордансные проходящие на сильной доле, которые и служат основным предметом нашего рассмотрения. Ломая терцовую структуру, такая проходящая создает диссонантный напряженный нажим на аккордовый тон, что роднит ее, как было указано, с задержанием, но не по позиции, а по характеру действия — динамике и вяжущему свойству.

Присущая проходящей *б* инерция движения значительно усиливается при некотором **мелодическом разгоне** посредством ритмического толчка на предыдущей слабой доле. Этот толчок может идти от разрешения задержания, от предшествующей проходящей (в таком случае образуется мелодическое соединение проходящих, см. гл. IX, § 2), а также от гармонической ноты — педемы (в том числе октавного хода баса), образующей своего рода **гармонический крючок** (см. гл. XI, § 4). Такими средствами мы и будем пользоваться для поддержки ритмического движения и инерционности проходящей (см. образцы 3 и 6 в примерах 411—414).

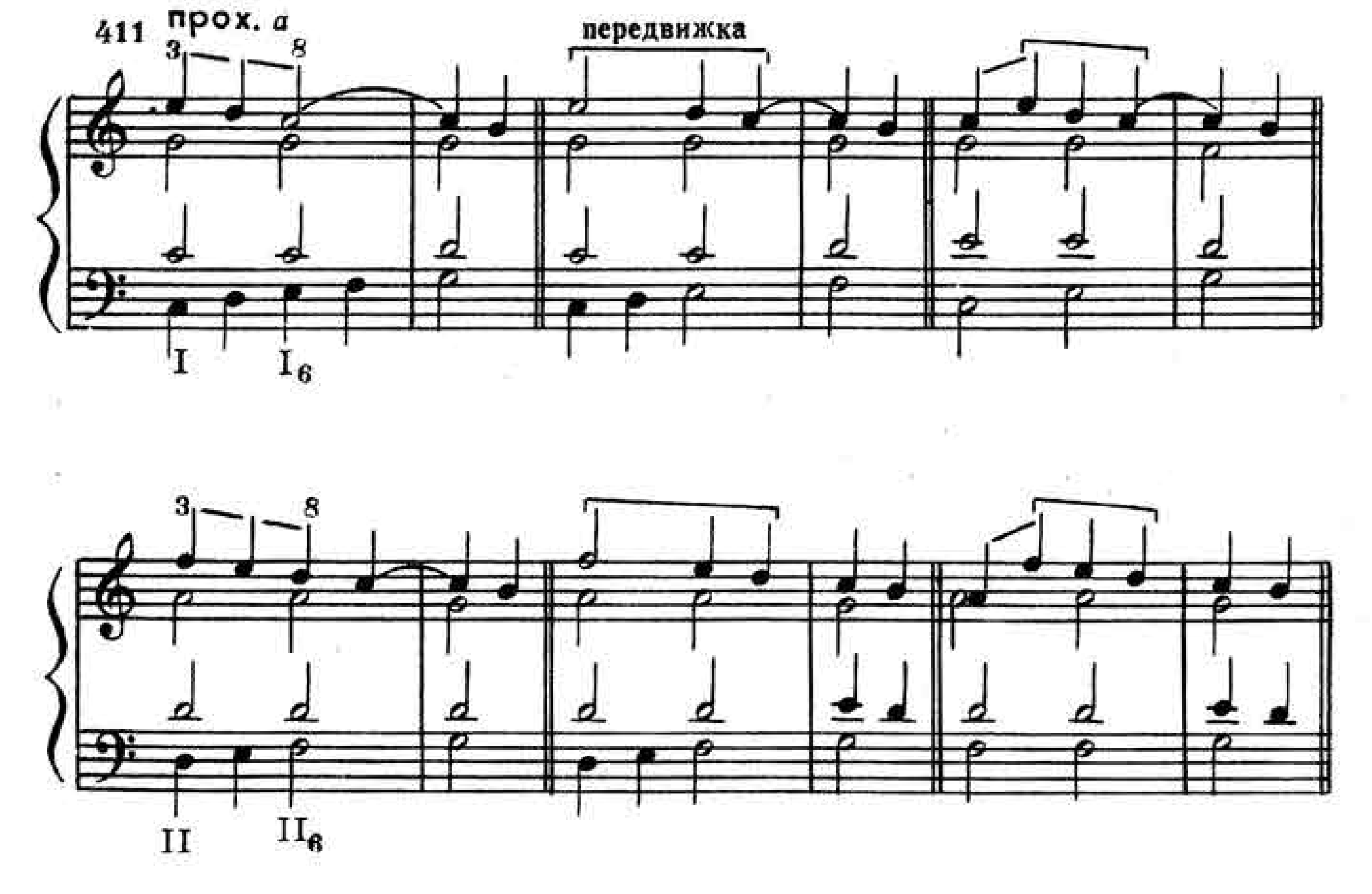
Вследствие весомости мелодического фигурирования, дискордансная проходящая на сильной доле, как и задержание, преимущественно направлена вниз и менее свободно идет вверх (см. § 6).

Важное значение для фигурационной техники имеет применение **передвижки проходящей** со слабой доли на сильную (то есть превращение проходящей *а* в проходящую *б*). Такая передвижка усложняет голосоведение, и ей будет уделено особое внимание.

§ 5. Нисходящие на сильной доле

Необходимо в первую очередь проследить — в каких соотношениях аккордов и как возможно заполнение терцового промежутка нисходящей *б* посредством ее передвижки со слабой доли.

В примере 411 показана передвижка на той же гармонии при заполнении промежутка между терцией и примой (3—8), а в примере 412 — между квинтой и терцией (5—3).



412

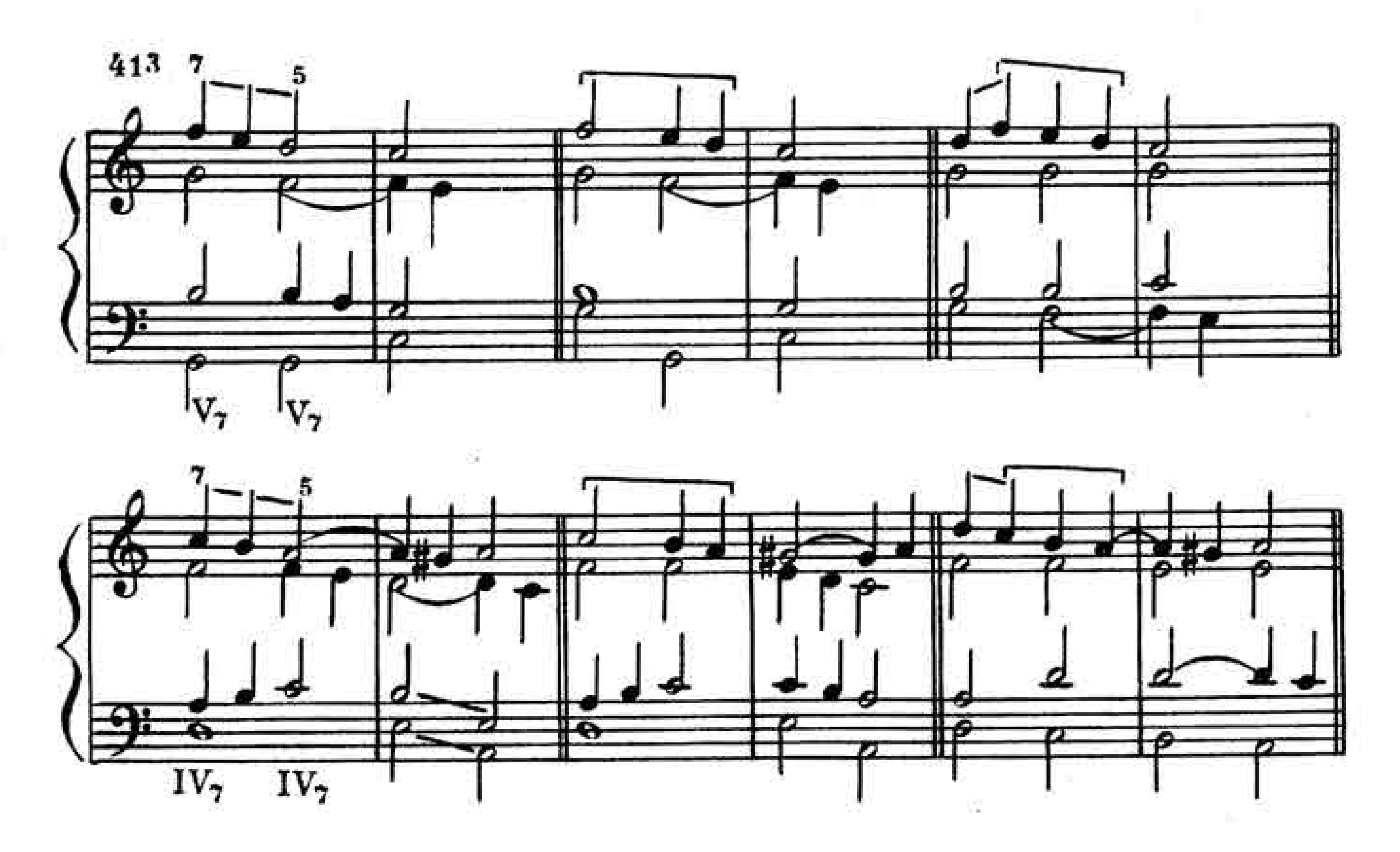
5 3

I_6 I

5 3

II_6 II

На септаккорде прибавляется проходящая между септимой и квинтой (7—5); в этом случае передвижка превращает конкордансную нисходящую *а* в дискордансную *б* (413).



При **терцовом** соотношении аккордов нисходящая *б* соединяет их терции (3—3). Пример 414 показывает такое движение к трезвучию, пример 415 — к септаккорду.

414

I VI

IV II

415

IV_7 $II_{4\,3}$

II_7 $VII_{4\,3}$

Нисходящая *б* возможна и между квинтами аккордов этого соотношения (5—5), причем движение должно идти от секстаккорда (иначе будут параллельные квинты с басом). Передвижка образует явный производный конкорданс (416). В подобном же случае, но при движении к септаккорду, нисходящая *б* оказывается дискордансной (417).

416

К К

I_6 VI IV_6 VI IV_6 II VII_6 II

417

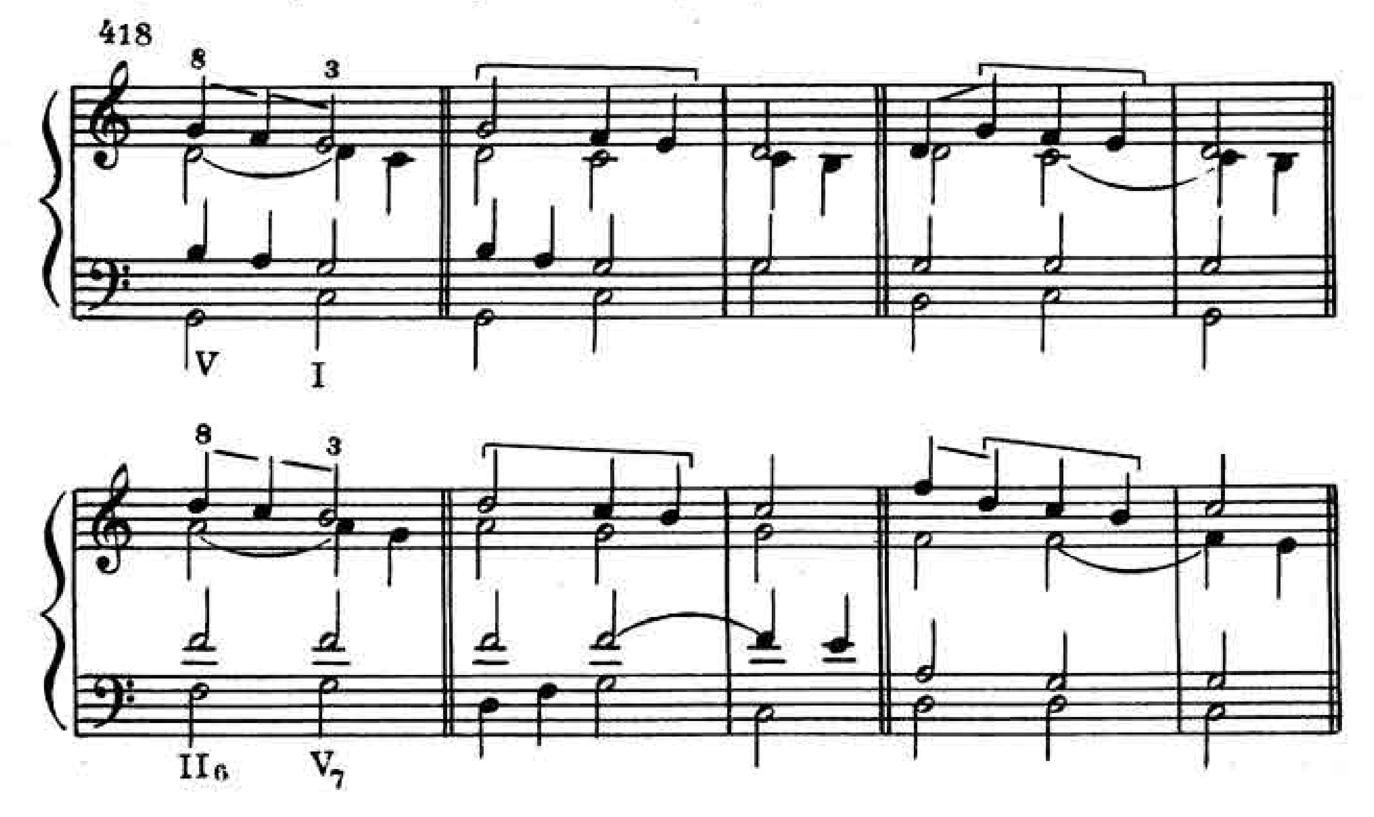
5 5

IV_6 II_7

5 5

II_6 VII_7

При квинтовой смене трезвучий нисходящая *б* заполняет промежуток от примы к терции, 8—3 (418).



Нисходящая *б* между терцией и примой (3—8) образует явные конкордансы (III_6, VI_6, II_6). В некоторых случаях передвижка на сильную долю уничтожает параллельные квинты, возникающие при проходящей *а*, и в свою очередь порождает новые (419 *а*, *б*). В тесном расположении, с нисходящей *б* в альте, квинты заменяются квартами (419 *в*).

419

а) 3 5

III_6 VI_6 II_6

б)

ум.

III_6 VI_6 II_6

в)

III_6 VI_6 II_6

Такая проходящая превращается в диссонирующую, если движение направлено к септаккорду (420).



В квартовом соотношении аккордов нет терцового промежутка для заполнения нисходящей.

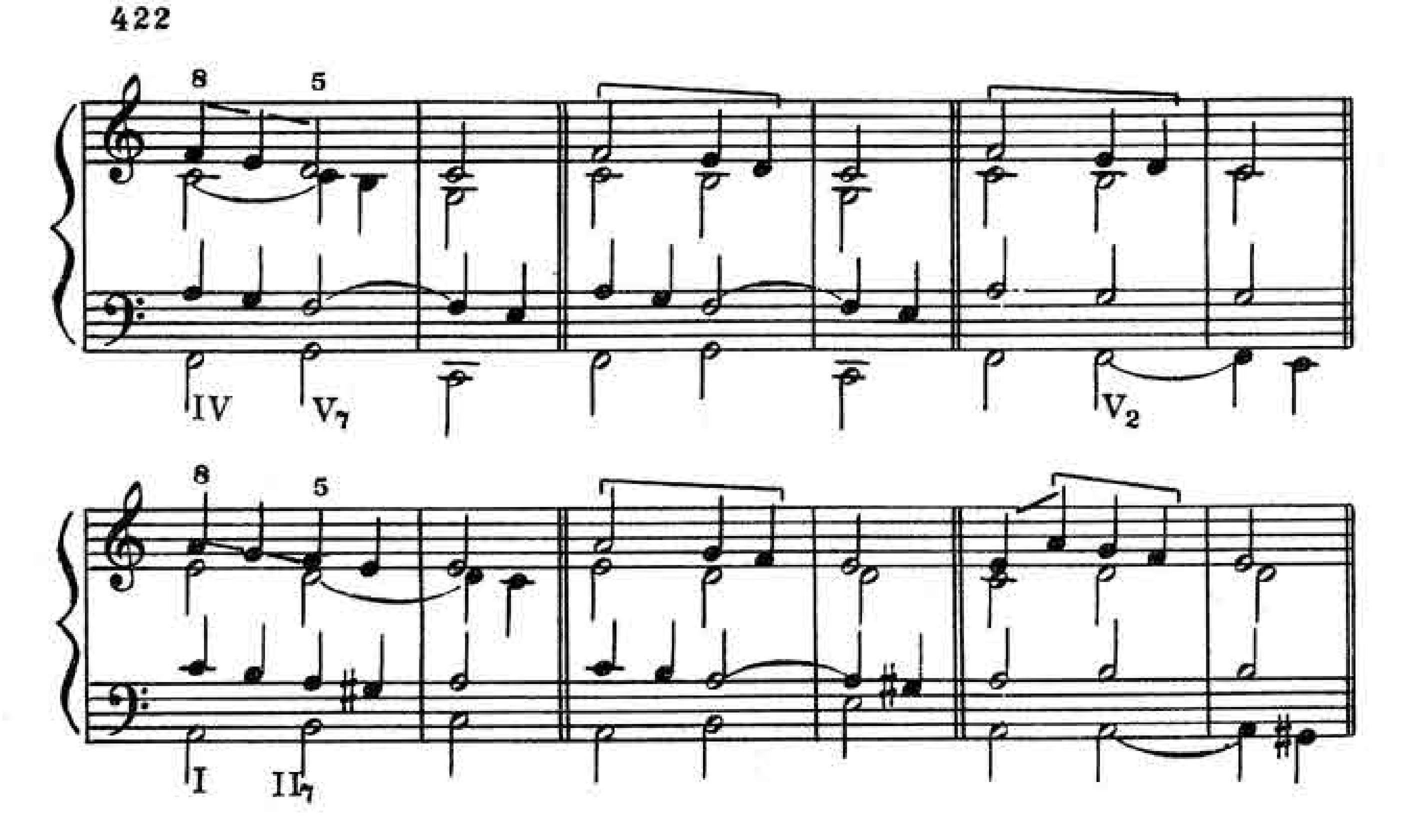
В секундовом последовании аккордов нисходящая *б* может идти только от примы к квинте (8—5). При соединении с трезвучием она оказывается явно конкордансной. Передвижка уничтожает параллельные квинты, возникающие от проходящей *а* в сопрано, и порождает новые квинты, связанные с движением в теноре, которые допустимы в средних голосах как и гармонические, к тому же вторая из них является заменной (ср. в примере 421 *а* и *б*).

421



При соединении с септаккордом нисходящая оказывается уже дискордансной (422).

422



Все эти проходящие возможны в басу за исключением движения от септимы — как в примере 413. Передвижка в некоторых случаях приводит к допустимому заменному квинтовому параллелизму.

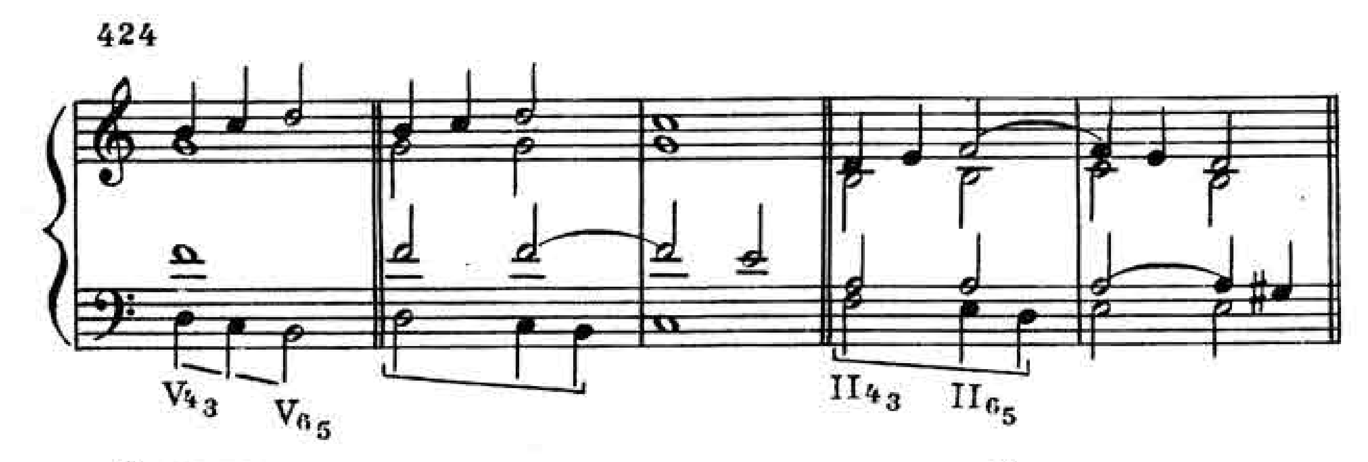
В примере 423 показано движение от терции к приме (3—8) на той же гармонии.

423



На том же септаккорде возможна нисходящая от квинты к терции, 5—3 (424).

424



В терцовом соотношении естественно движение баса к квинтсекстаккорду — от терции к терции, 3—3 (425).

425



В последовании двух терцквартаккордов того же соотношения нисходящая *б* может идти от квинты к квинте, 5—5 (426).

426

II^{4}_{3} VII^{4}_{3}

VII^{4}_{3} V^{4}_{3}

При квинтовой смене аккордов проходящая септима может передвинуться на сильную долю (8—3) с образованием второй заменной квинты (427).

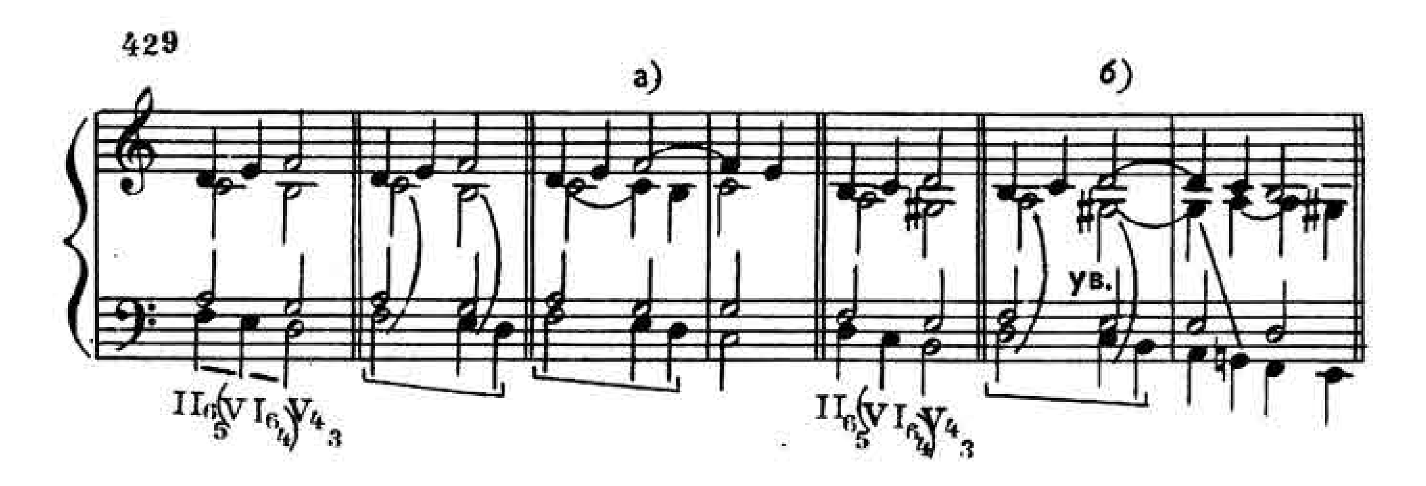
427



Такая же передвижка септимы возможна и при секундовой смене с движением на терцквартаккорд, 8—3 (428).



В квинтовом соотношении возможно также движение баса от терцового тона на терцквартаккорд (3—5) с образованием заменной квинты (429), которую уничтожает задержание в верхнем голосе (429 *а*). В миноре при соединении $II_{\frac{6}{5}}$—$V_{\frac{4}{3}}$ вторая квинта оказывается увеличенной (429 *б*); в последнем такте примера хорошо звучит косвенное переченье.



Возможностей использования д в о й н ы х дискордансных нисходящих на сильной доле, не замутняющих диссонирующую гармонию, гораздо меньше, чем на слабой. Важно при этом сохранение квинтового, а тем более септового остова.

Наиболее естественно проведение их на одной гармонии, с параллельным движением 5—3 и 3—8 (430 *а*) или 7—5 и 5—3 (430 *б*); в последнем случае — с заменными квинтами между тенором и альтом.



Двойные нисходящие используются и при квинтовой смене аккордов. В последовании к септаккорду они могут идти только в сочетании 3—5 и 8—3 (431).

431

II_6 V_2 I_6 IV_2

На одной гармонии в движении от септаккорда к секстаккорду той же ступени возможны тройные параллельные нисходящие *б* — ленточные. Наиболее естественно они звучат в кадансе на субдоминантовом басу (432).



В квинтовом соотношении аккордов при указанном выше голосоведении (3—5 и 8—3) возможны двойные нисходящие с басом. В примере 433 бас идет от трезвучия к квинтсекстаккорду, а в примере 434 нисходящие меняются местами — бас идет от секстаккорда к терцквартаккорду.

433 прох. *a* передвижка

II V65 IV VII65

434 прох. *a* передвижка

II6 V43 IV6 VII43

При подходящих условиях возможна цепочка нисходящих. В примере 435 показаны они сперва на слабых долях, а затем передвинуты на сильные.

435

прох. *а*

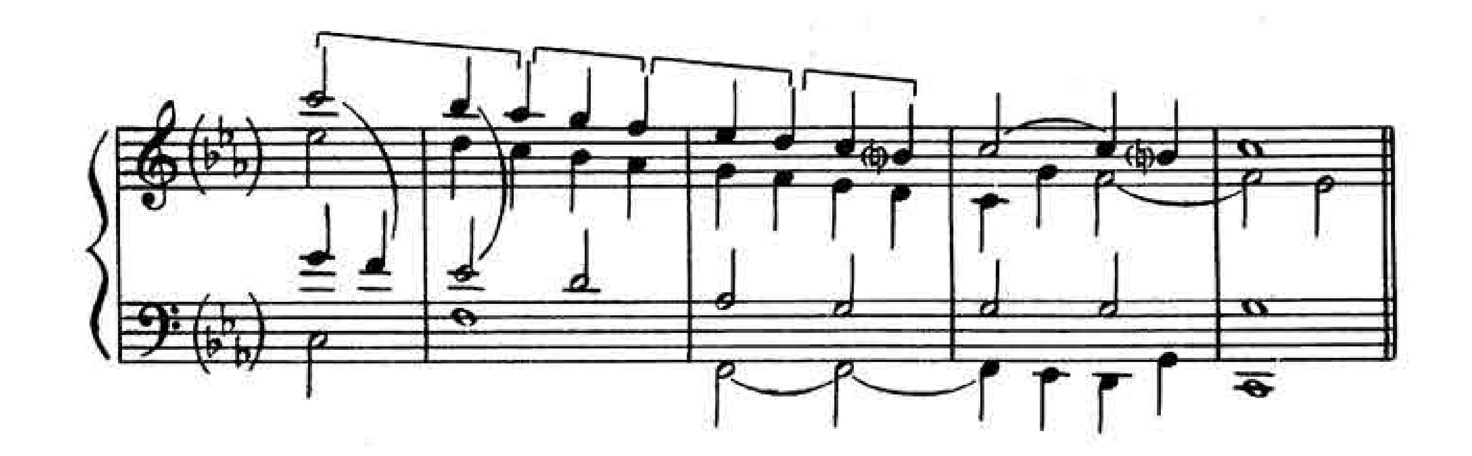
а) 8 3 5 5

передвижка

б) 8 3 5

Возможна цепочка и двойных дискордансных нисходящих *б* с допустимыми заменными квинтами (436).

436



Цепочка нисходящих *б* в басу без наступления на занятый тон возможна только без параллельного движения в верхнем голосе. В примере 437 показана передвижка их со слабой доли на сильную.

437

а)

3 8 3 3 3

б)

I_6 I 8 IV_6 3 $II_{\frac{6}{5}}$ 3 $VII_{\frac{6}{5}}$ 3 $V_{\frac{6}{5}}$ 3

§ 6. Восходящие на сильной доле

В восходящих на сильной доле сказывается свойство весомости, которое предопределяет их качественные различия, зависящие от ходов на большие или малые секунды. Пример 438 показывает разные возможности таких ходов при заполнении терцовых интервалов в мажоре и миноре.





Легче всего восходящая *б*, отстоящая на большую секунду от предыдущей опоры, идет на малую секунду к последующей аккордовой опоре, как бы подтягивается к ней. Такое движение мы и относим к первой категории (б. 2 + м. 2). Особое преимущество имеет при этом разрешение вводного тона в тонику лада.

Несколько труднее преодолевается весомость при большесекундовом движении, заполняющем интервал большой терции — вторая категория (б. 2 + б. 2). Здесь наиболее устремленным является ход к вводному тону (по верхнему тетрахорду) — мы называем его привилегированным.

Труднее всего восходящая идет в третьей категории, при последовательности секунд — малая, большая (м. 2 + б. 2), особенно от вводного тона.

Таким образом, различие зависит от интервала большой или малой терции между опорами, от порядка следования большой и малой секунды (в малой терции), а также и от того, к какому аккорду и его тону (приме, терции, квинте) движется восходящая *б*. В примере 438 привилегированные ходы отмечены дополнительными прямыми скобками сверху, а наиболее затруднительные — скобками снизу. Обращает на себя внимание, что в миноре ходов первой категории три вместо двух в мажоре, а второй категории — два вместо трех.

Пример 439 показывает — какие ходы по категориям являются общими для мажора и минора, какие принадлежат только мажору или только минору.



2-я категория

привилег.
привилег.
I III
III V
IV VI
V VII
V VII

3-я категория



Разумеется, всякого рода восходящие *б* могут применяться в фигурировании, но при этом надо принимать во внимание разнообразные выразительные оттенки их диссонирования, зависящие от многих указанных условий. Для инерции движения еще большее значение чем при нисходящих приобретает ритмический толчок на предыдущей слабой доле, к которому мы и будем прибегать в некоторых случаях посредством гармонических нот (педем) и разрешения задержания.

В нижеследующих примерах рассматриваются восходящие *б* прежде всего по категориям, как главным качественным признакам, с учетом вторичных — к какому аккордовому тону они идут.

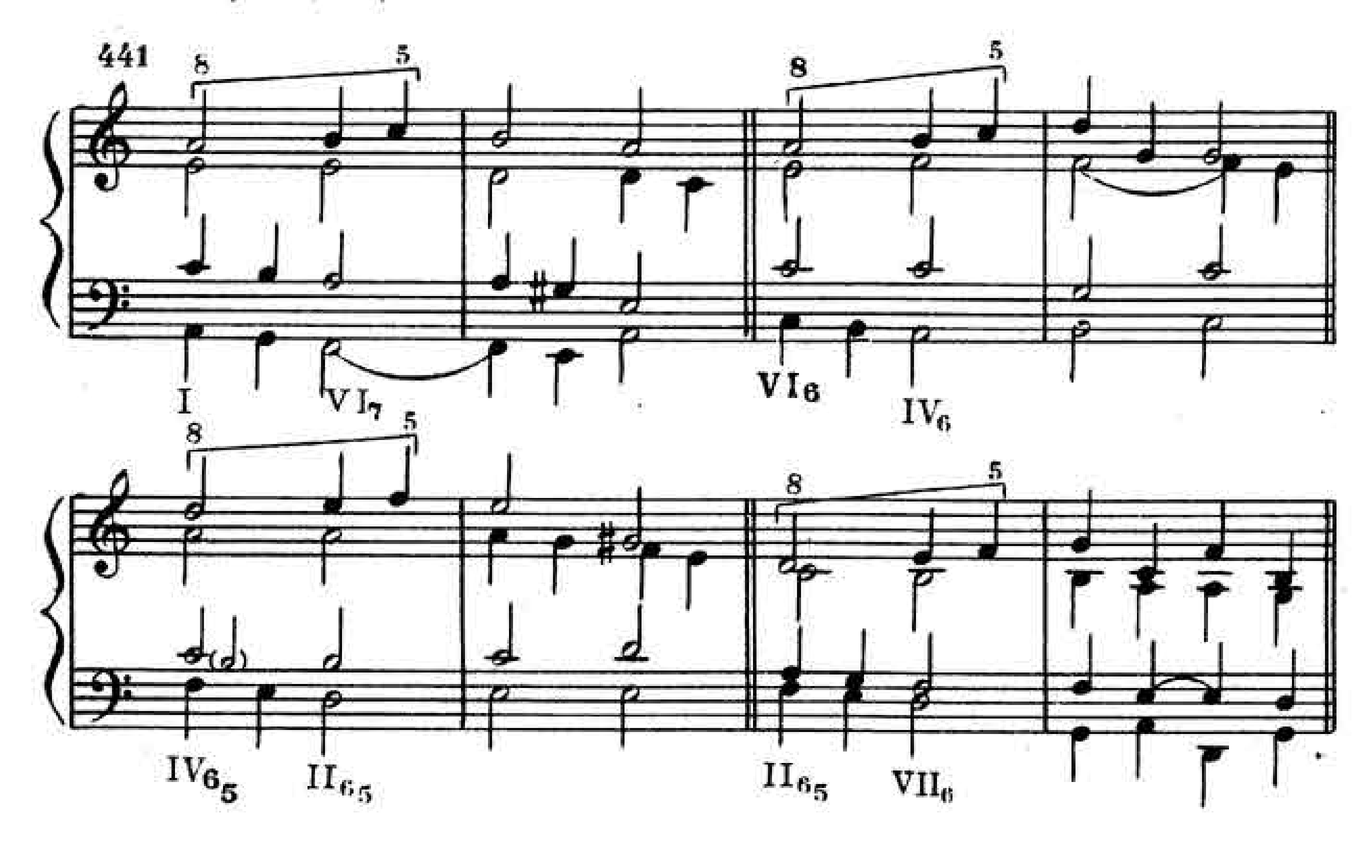
В п е р в о й категории восходящая *б* наиболее естественно идет к терции аккорда — как на той же гармонии, так и при ее смене (440).

440

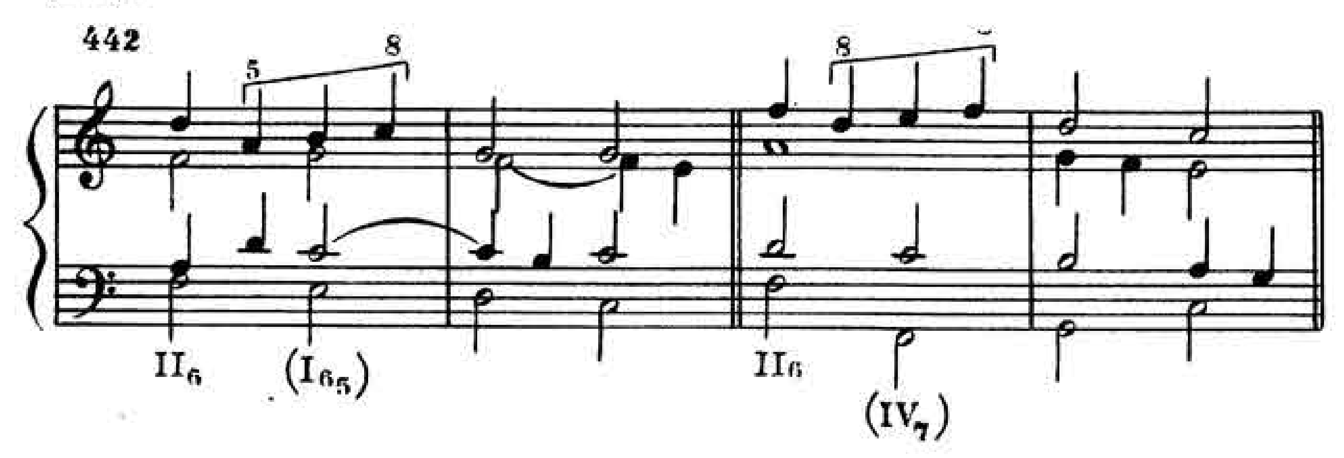
8 3 8 3
I II_{6_5} II_7

5 3 5 3
IV_7 I_6 V_7 II_6

Возможно и движение к квинте при терцовом последовании аккордов, более резко диссонирующее при удвоении ее в другом голосе на секстаккорде (441).

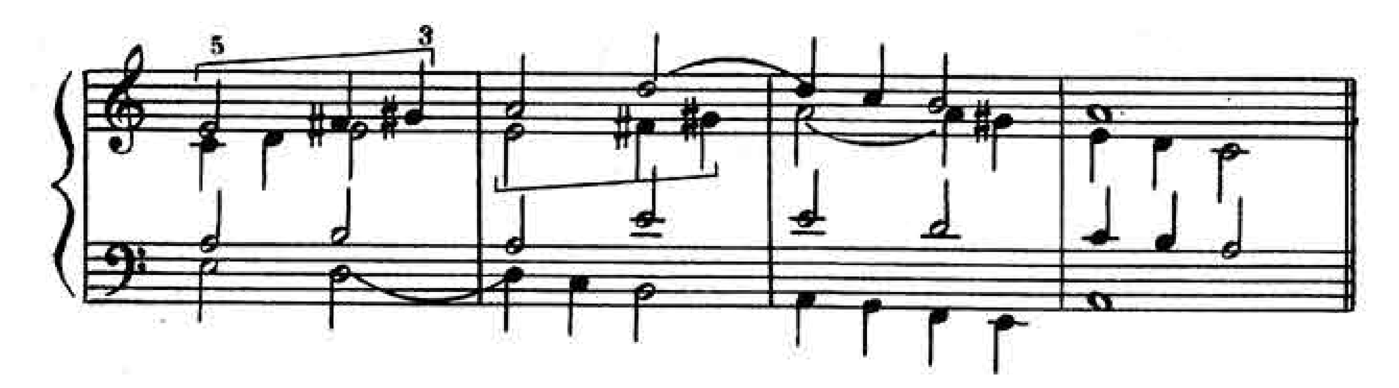


Естественное движение к приме трезвучия образует промежуточную септиму, которая ведет себя не как таковая, а как мнимый конкорданс (442).



Во второй категории полное преимущество имеет движение восходящей *б* к терции аккорда, особенно привилегированный ход — как в мажоре, так и в миноре (443).





В примере 444 — такоэ же движение не на привилегированном ходе.



Движение на квинту менее естественно, но вполне оправдывается при втором септаккорде в терцовом соотношении (445).



Большесекундовое движение на приму трезвучия несколько иначе воспринимается, чем в первой категории, так как образует малую септиму, более определенно гармонически звучащую, особенно на доминанте в сопрано (446 *а*). Тем не менее инерция движения это оправдывает, даже если восходящая *б* идет на удвоенный вводный тон в мажоре — как показано в примере 446 *б*: здесь происходит как бы перекрашивание временно образующегося квинтсекстаккорда VII ступени

в квинтсекстаккорд II ступени параллельного минора — при естественном переходе в медианту, воспринимаемую в качестве переменной тоники.



В третьей категории восходящая *б*, идя на терцию или квинту, наиболее диссонирует, так как вступает в малосекундовое соотношение с другим тоном аккорда — особенно это заметно при столкновении с вводным тоном в миноре. Такое звучание вполне оправдывается и приобретает особое выразительное звучание в подходящих случаях (447).

447

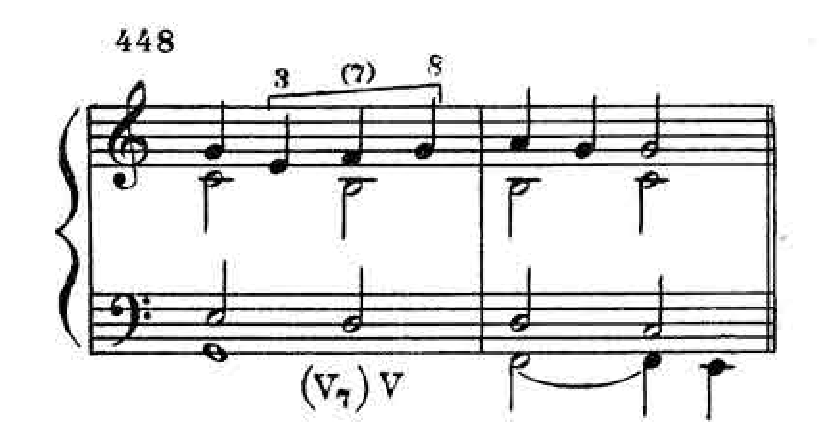
3 5(3) 3 5(3)

$V_2(VII_{4\,3})$ $I_6(III)$

8 3(5) 3 5(8)

$II_7(VII_{65})$ $V_{65}(VII_7)$

Движение восходящей на приму трезвучия, так же как и в примере 446, образует промежуточную септиму, но с более затруднительным преодолением ее гармонической роли вследствие малосекундового к ней хода. Для создания инерции движения вверх в сопрано доминантовой септимы нужен ритмический толчок (448).



Двойные восходящие б заслуживают еще большего внимания, чем нисходящие, так как возможности их использования богаче, и они часто создают разнообразное выразительное звучание, особенно красочное в мелодическом миноре, техническое же овладение ими труднее. По условиям голосоведения удобнее их применение в секстовом движении, поэтому от него мы и будем отталкиваться.

Их разные качества зависят в основном от того, к какой категории относятся ходы именно в верхнем голосе и на каких участках лада они образуются. Распределение секстовых восходящих по этим признакам показывают схемы в примере 449.









Эти схемы обнаруживают, что из двенадцати возможных случаев к первой категории относятся четыре, ко второй — пять, к третьей — три; из них два случая общие для мажора и минора и по пяти принадлежат только мажору или минору.

Схемы в примере 450 показывают аналогичное систематическое распределение терцовых восходящих. Здесь получается по четыре в каждой категории, но, естественно, с такой же принадлежностью ладам, так как они являются обращениями секстовых.

450

1-я категория

м. терции   б. терции

3   2   1   1

2-я категория

привилег.   привилег. б. терции

1   1   3   2

3-я категория

2   2 привилег.   2 привилег.   3

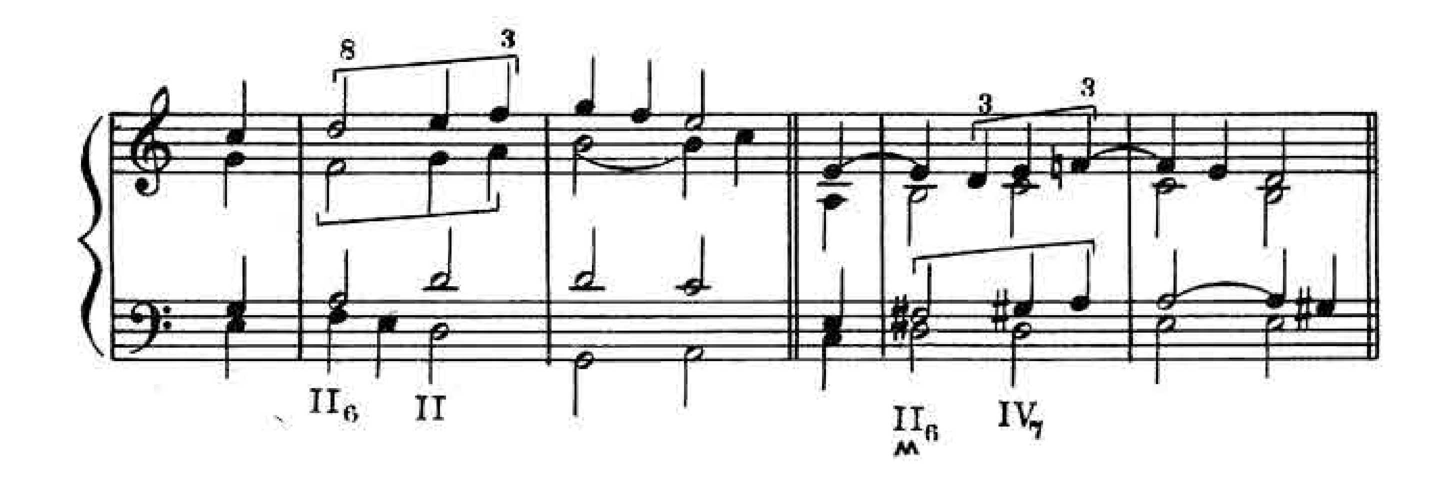
Верхняя секстовая восходящая обычно идет в терцию аккорда и лишь в редких случаях может идти в квинту. Прежде всего надо обратить внимание на привилегированный ход верхнего голоса, как наиболее употребительный в двойных восходящих и дающий наиболее раз-

нообразные возможности, — на той же гармонии и со сменой аккордов (451). В последнем образце восходящие образуют промежуточный конкорданс $(\underset{\text{м}}{II_7})$.

451

Пример 452 показывает естественное использование двойных восходящих первой категории на одной гармонии или на аккордах одинаковой функции (в верхнетерцовом соотношении II_6—IV_7). Во втором образце, при движении на квинту возникает промежуточный, несамостоятельный конкорданс $VII_{\frac{4}{3}}$.





Двойные восходящие второй категории приведены в примере 453. В последнем образце, при движении верхнего голоса на квинту также возникает несамостоятельный промежуточный конкорданс (в данном случае $V_{4 \atop 3}$).

453

8 3 3 3

I6 I I IIIг6

3 3 3 5

II6 IV7 II ($V_{4 \atop 3}$) II7

Двойные восходящие третьей категории, при указанной наибольшей сопротивляемости в преодолении весомости, имеют свои особенности. На квартовой смене аккордов T—D верхний голос временно образует малую септиму доминанты, идущую по инерции вверх от терцового тона к приме (454 *а*; в такте 1 вторая квинта заменная). В движении от вводного тона на той же доминанте верхняя восходящая резко диссонирует с ним в другом голосе (вступает в ладовый конфликт), особенно в миноре — такой выразительный эффект надо приберегать для особых случаев (454 *б*). Мягче звучит малосекундовое диссонирование восходящей на септаккорде II ступени в миноре (можно использовать также красочный секстаккорд II ступени мелодического лада, 454 *в*).

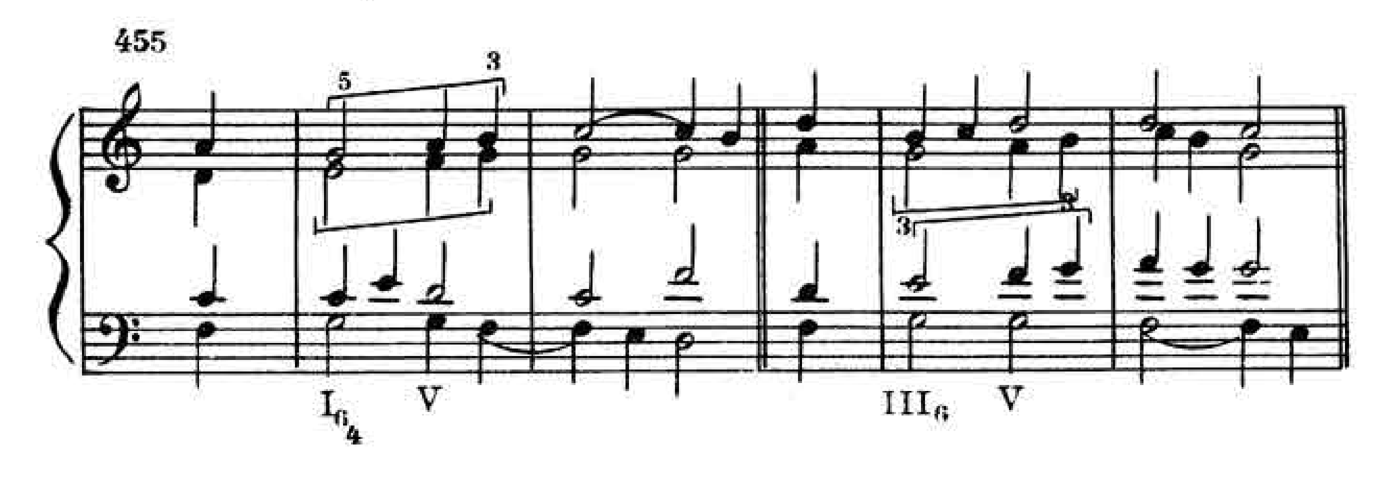
454

а) 3 8 I V | 3 8 I V

б) 3 5 V V_7 | 3 5 V V_7

в) 8 3 II^4_3 II_7 | 8 3 II_6 II_7 м

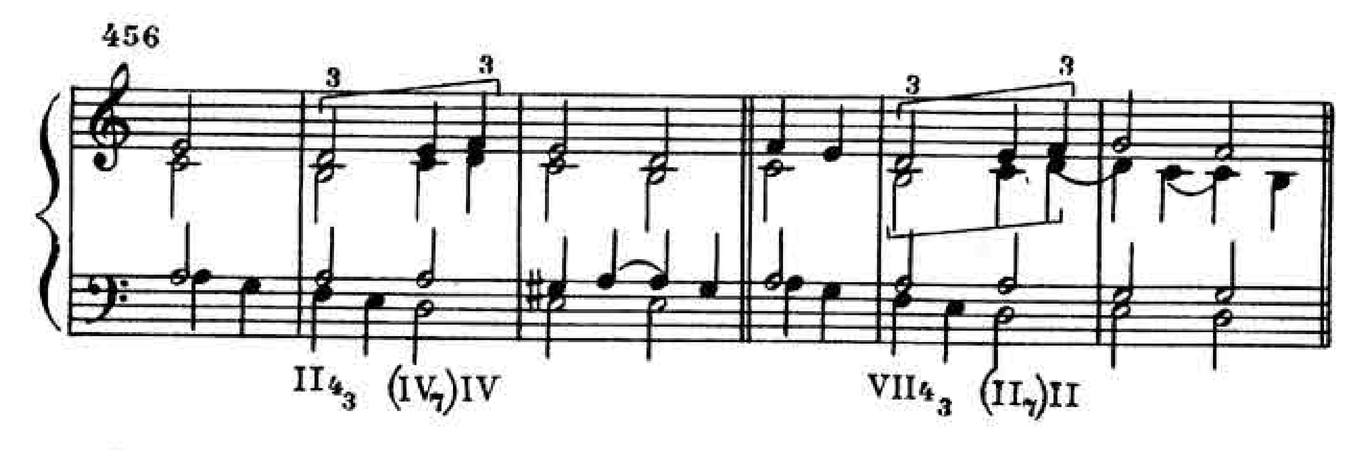
Терцовые двойные восходящие звучат красочнее секстовых, но применение их более ограничено особыми условиями в последовании аккордов. При привилегированном ходе в сопрано альт остается на месте в последующем тоническом трезвучии или идет по инерции вверх в субдоминантовую гармонию после доминантовой, более естествен ход на малую секунду в миноре (455).





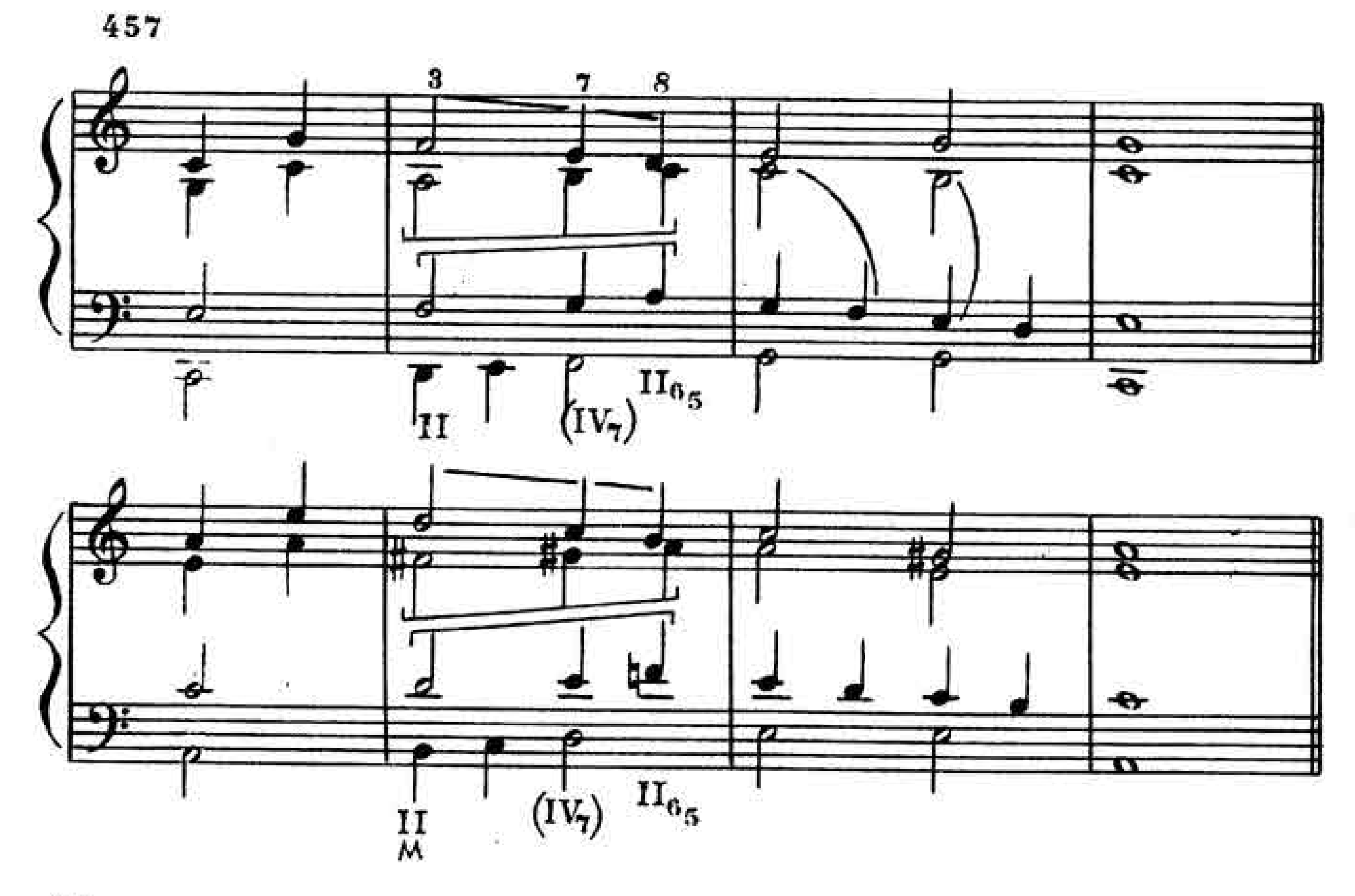
Хорошо звучат терцовые восходящие первой категории на необычной верхнетерцовой смене аккордов (II_{4_3}— IV или VII_{4_3}— II) с движением верхнего голоса 3—3, причем нижний голос временно образует малую септиму, идущую по инерции вверх (456).

456



В примере 457 терцовые восходящие проводятся в средних голосах на аккордах той же ступени ($II—II_{6_5}$) с добавлением нисходящей в сопрано. Особенно красочно это звучит в миноре.

457



Во второй категории верхняя восходящая может идти 3—7, 3—3, 3—5 (458).

458

3 7 3 3

II_6 VII_{65} II_{43} IV

3 5 3 3

I_6 I VI_{43} I I_2

Восходящие третьей категории лучше всего звучат на доминантовой гармонии с привилегированным ходом в нижнем голосе. Возможно и движение на тонике мажора (459). В первом образце примера показан красочный параллелизм трезвучий со второй заменной квинтой.

459

V V_7 V V_7

V V_7 I_6 I

При особых условиях возможны тройные (ленточные) восходящие *б*, преимущественно на доминантовой гармонии (460).

460

V V7 V V7

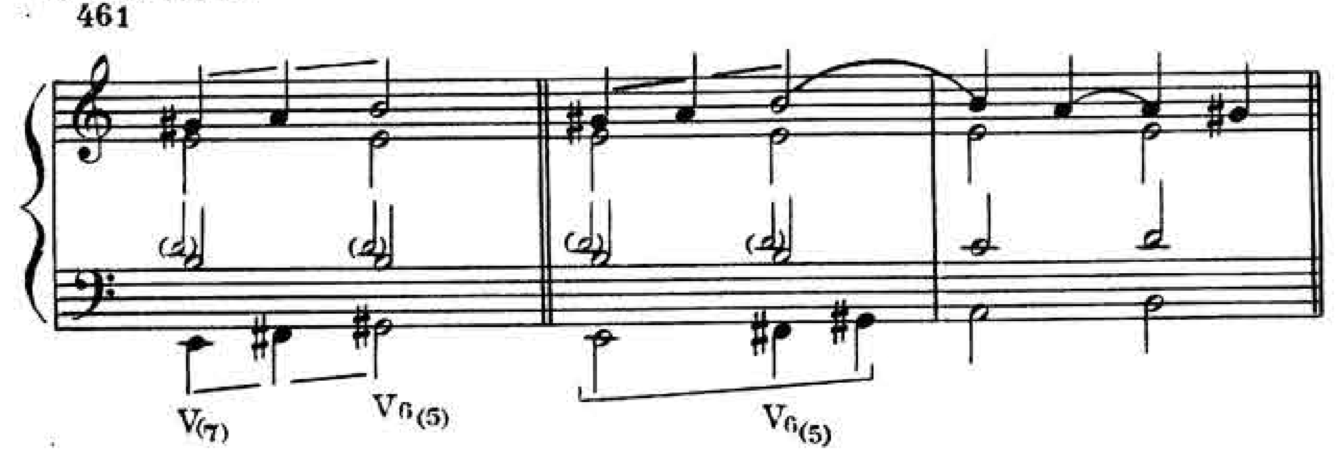
I6/4 III6 V V2 III6 V

II6 II7 I III6

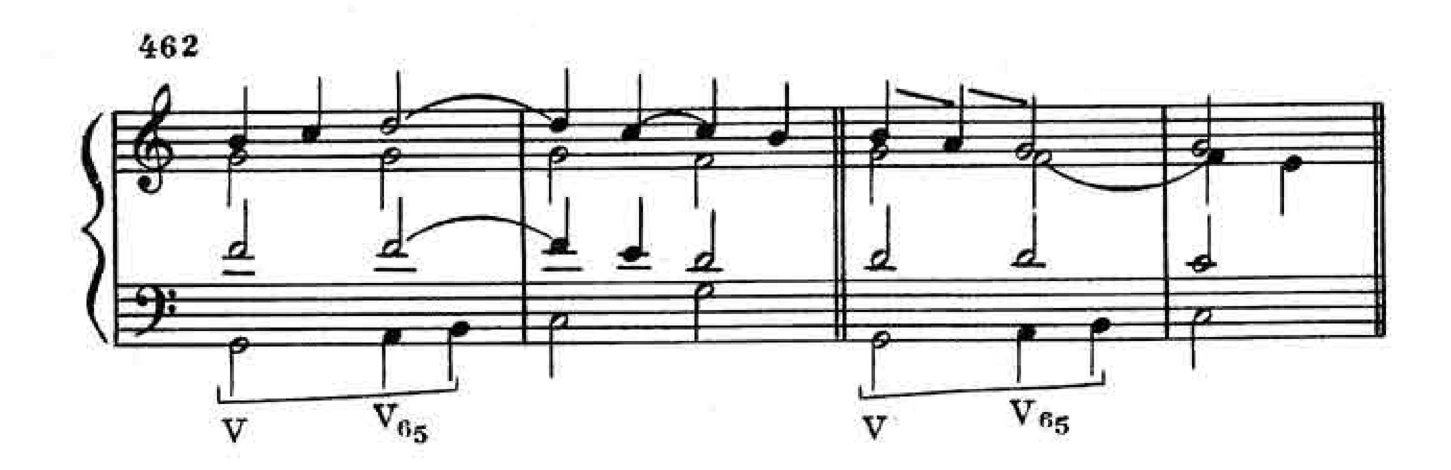
В басу диссонирующее на сильной доле восходящее движение гораздо более ограничено, чем в верхнем голосе. Оно естественно, как общее правило, на той же гармонии с ходом от примы в освобожденную терцию (8—3), но возможно и на терцовой смене аккордов. Для ясности гармонии особенно необходимо сохранение квинтового (и тем более септового) остова аккорда.

Большое преимущество имеет привилегированный ход. В примере 461 показана в миноре передвижка такой восходящей со слабой доли на сильную.

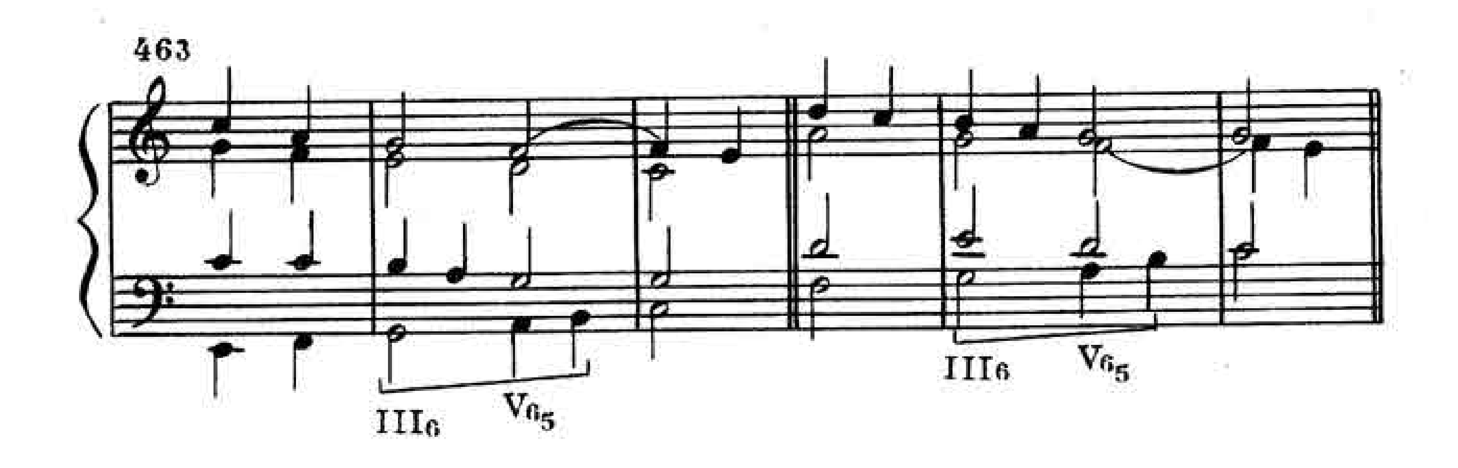
461



В мажоре этот ход может сочетаться с нисходящим движением верхнего голоса от вводного тона, освобождающим место для баса (462).

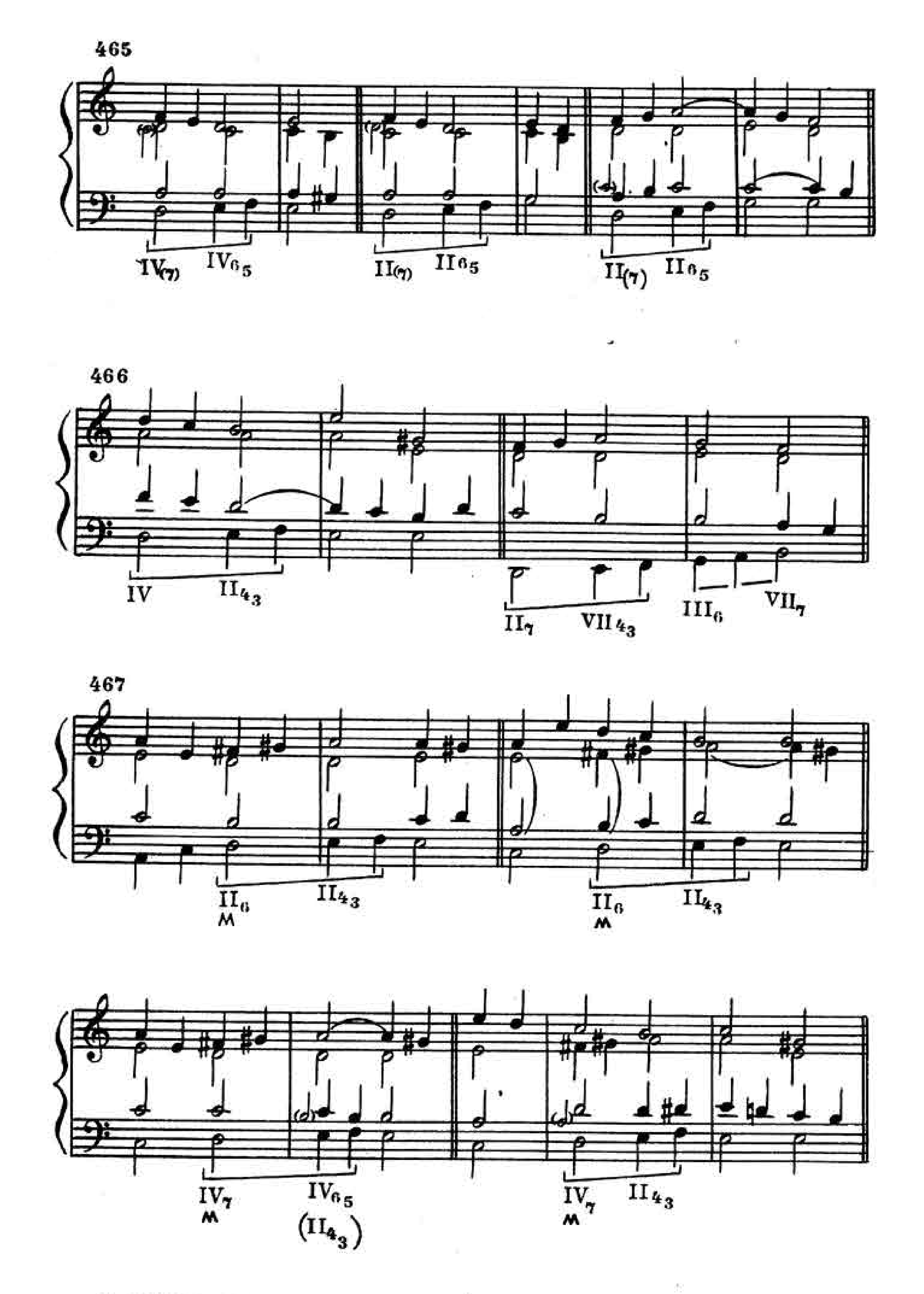


Трезвучие V ступени заменяется иногда более красочным секстаккордом III ступени (той же функции D), и тогда получается движение баса 3—3 (463).



Примеры 464—467 показывают естественные возможности заполнения малой терции в басу восходящей первой категории — на той же гармонии и на терцовой смене.





В мажоре такое же движение баса, как в примере 464, принадлежит уже ко второй категории (468). Оно возможно и на субдоминанте.

468

I_6 I_6

IV_6 IV_6

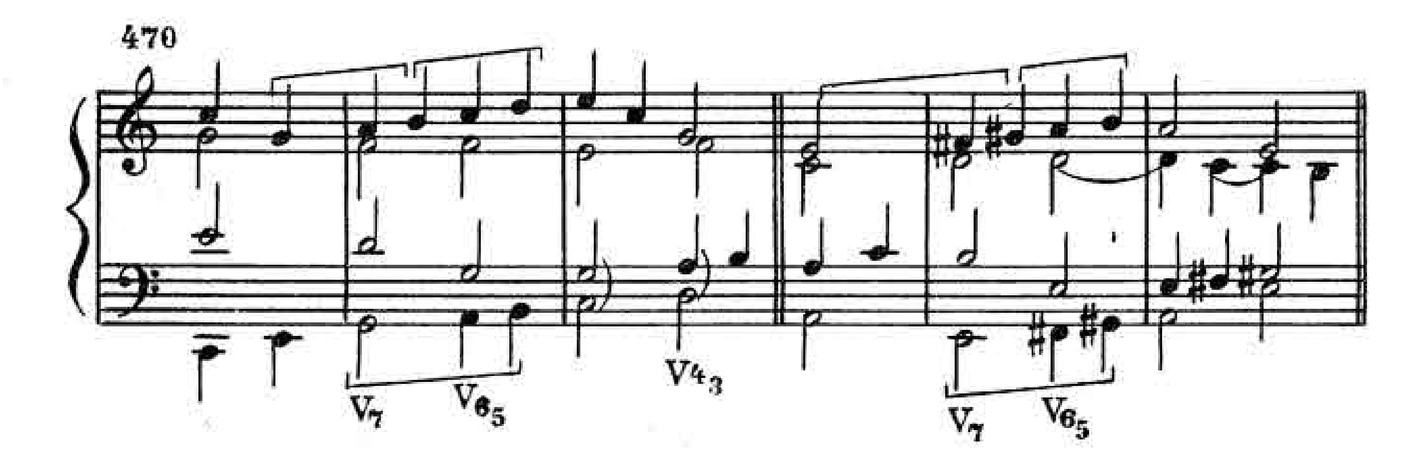
Диссонирование восходящего баса третьей категории звучит как бы насильственно, грубо, и вполне оправдывается лишь в особых случаях. В примере 469 диссонантное сочетание уменьшенного септаккорда VII ступени с чуждым ему, но настойчиво продвигающимся басом приобретает драматическое звучание, что может найти подходящее место в общем развитии.



Цепочки двойных дискордансных восходящих гораздо ограниченнее нисходящих. Они возможны только в особых условиях — на той же гармонии и не более чем в двух звеньях. Естественно звучат они на доминанте (с возможной заменой секстаккордом III ступени) — здесь особую роль играет привилегированный ход в одном из голосов.

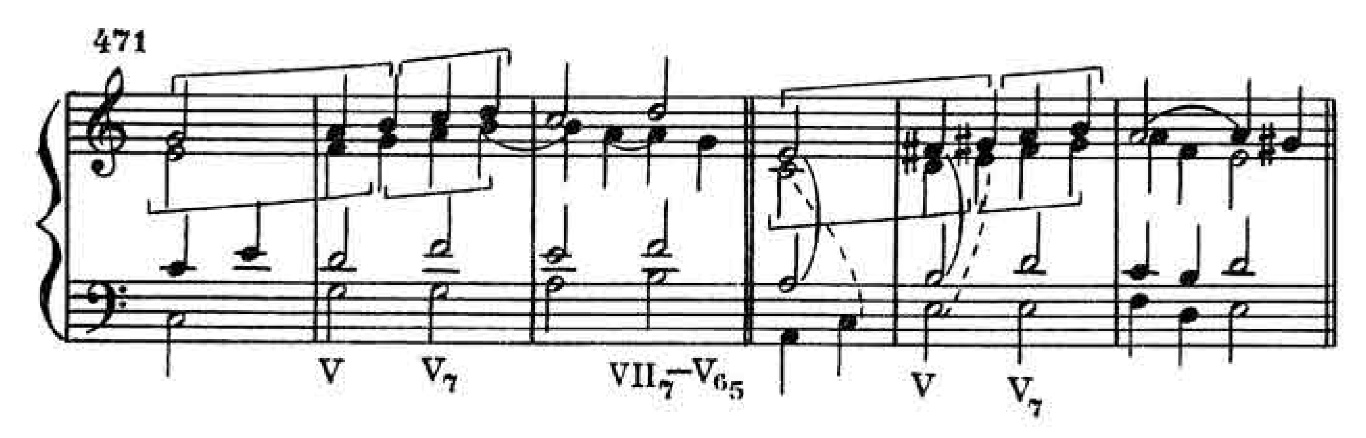
В примере 470 цепочке помогает бас, который идет на освобождающийся в сопрано вводный тон и мягко удерживает доминантовую гармонию.

470



Красочно звучит двойная терцовая цепочка в примере 471. Параллельные октавы между гармонической нотой в басу (в затакте) и альтом отдалены, прячутся на слабых долях в проходящем движении и в таком виде допустимы.

471



В примере 472 трезвучие V ступени в секстовой цепочке заменено секстаккордом III ступени, что обостряет хорошо организованную диссонантность и придает большую естественность движению сопрано — без «сопротивляющегося» хода септимы вверх.

472

III6 V7 I43 IV7

III6 г V7 III6 г

Глава IX

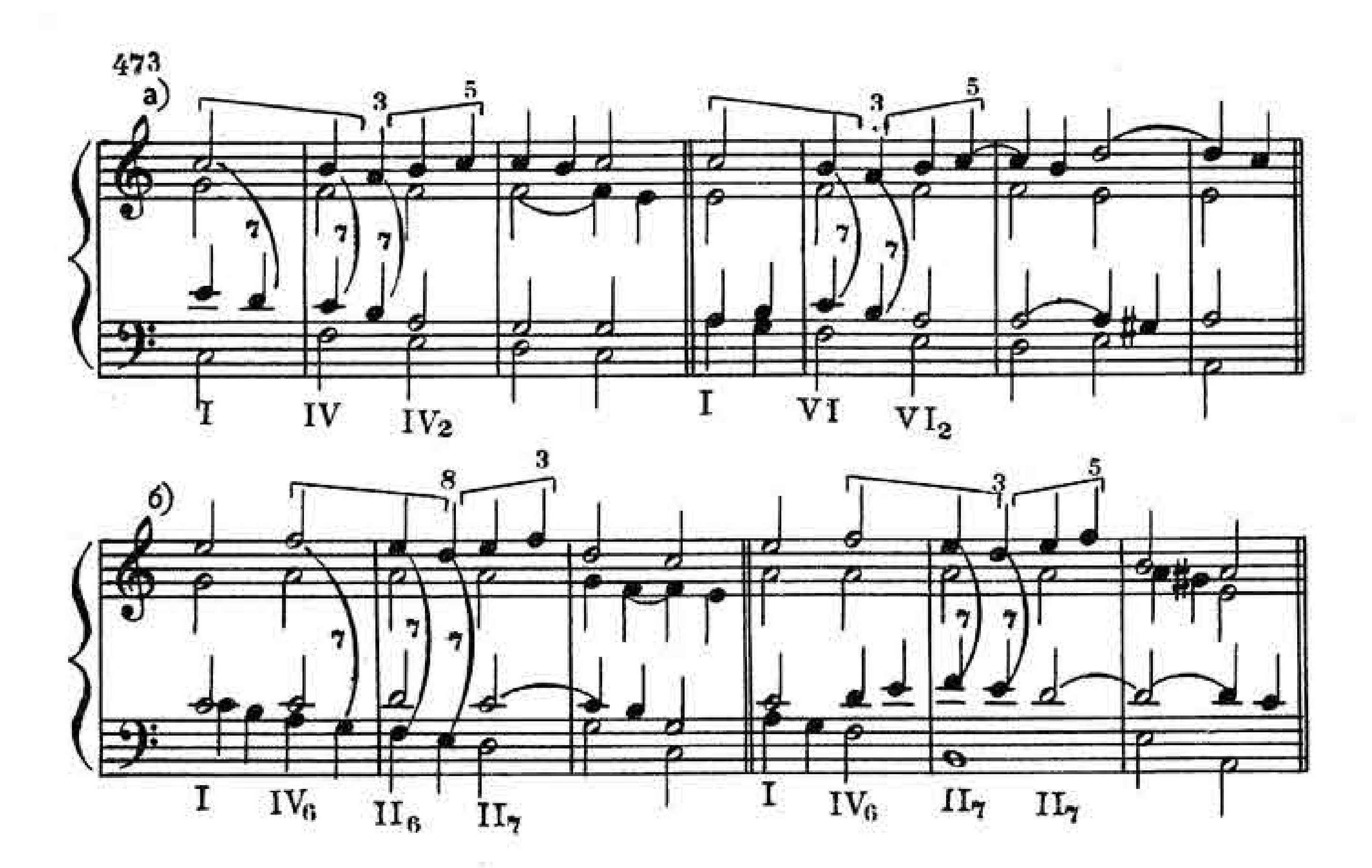
ПРОХОДЯЩИЕ НОТЫ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

§ 1. Мелодические последования

Мелодические последования проходящих через промежуточные неаккордовые тоны образуют связанные между собой фигурационные звенья. Это было уже использовано в прямолинейном движении (см. 471, 472).

Звенья могут образовать и гибкий мелодический рисунок — вьющееся на месте, но динамически напряженное движение, что имеет важное значение в напевно-полифонической фигурации. Такие рисунки различаются по нижнему или верхнему мелодическому изгибу и приобретают разное качество в зависимости от последования аккордов во втором звене. В некоторых случаях при дополнительной проходящей в другом голосе образуются хорошо звучащие параллельные септимы или ноны.

Нижний изгиб возможен на той же гармонии во втором звене (473) или на терцовой смене аккордов (474).



474

I I6 VI7 I6 VI IV7

IV IV6 II7 VI6 II43 IV7

Верхний изгиб не требует малосекундового прихода к конечной опоре и поэтому дает гораздо больше возможностей использования — не только на той же гармонии, но и на смене аккордов во втором звене. В примере 475 — терцовая и секундовая смена, в примере 476 — квинтовая.

475

I6 I VI I6 VI6 IV7 VI VI2 IV7

IV I6 II7 IV IV2 II7 IV IV6 II7

476

IV6 IV VII65 IV6 IV7 VII2

II6 II V65 II6 II7 V7

Первое звено может представлять собой разрешение задержания, которое дает инерционный толчок движению с проходящей *б*, образующему второе звено. Мелодический рисунок при таких сочетаниях зависит от направления движения в обоих звеньях.

Прямолинейное нисходящее движение предоставляет наибольшие возможности — и на той же гармонии во втором звене (477) и со сменой аккордов (478).

477

I I6 V7

II II6 V V6

478

I VI II$_6$ V$_7$

I$_6$ IV VI IV

При восходящем движении предпочтительнее сочетание звеньев, включающих малосекундовые ходы, что возможно только в миноре (479).

479

I$_6$ I I$_6$ VI$_7$

I$_6$ I I$_6$ VI$_7$

Нижний мелодический изгиб, зацепляющийся за разрешение задержания, естествен с малосекундовой восходящей — на той же гармонии и на терцовой субдоминантовой смене аккордов в миноре (480).

480

I6 I VI VI2

II II7 IV6 II7

Привилегированный ход может отталкиваться от задержания на квартсекстаккорде и доминанте. В примере 481 хорошо звучат красочные параллельные трезвучия со второй заменной квинтой.

481

I64 V7 I64 V2

V V7 III6 V2

При верхнем изгибе на той же гармонии проходящая *a* в другом голосе образует хорошо звучащие параллельные ноны (482).

482





Такой же изгиб возможен на разнообразной смене аккордов, особенно в миноре, где малосекундовое задержание образуется на трех ступенях лада — I, III и VI (483 и 484).

483

I6 II7 VI IV7

II7 V7 II6 V2



§ 2. Мелодические соединения

Мелодическое соединение представляет собой (в отличие от последования) непосредственную связь приемов, без промежуточного опорного тона, образующую единое фигурационное звено. Позиционные опоры при этом раздвигаются на некоторое расстояние. Мелодические соединения весьма разнообразны и значительно усложняют фигурационную технику.

В двухдольном ритме интервал кварты между аккордовыми тонами заполняется двумя мелодически связанными диатоническими проходящими. При первой на слабой доле, вторая оказывается на относительно сильной, получая от предыдущей мелодический разгон. Вследствие этого инерция прямолинейного движения значительно усиливается, что содействует преодолению весомости восходящих и, как мы увидим далее, облегчает наступление на занятый тон (см. § 3).

Такие тетрахордовые проходящие приобретают разные интонационные оттенки в зависимости от расположения больших и малых секунд, что особенно сказывается при движении вверх, тем более на той же гармонии. В этом отношении различаются три основных типа восходящих, заполняющих чистую кварту.

Наиболее энергично и естественно звучит восходящее движение с большесекундовым ходом от первой опоры и малосекундовым ко второй: б. 2 + б. 2 + м. 2 (первый тип). Такие восходящие наиболее употребительны, особенно привилегированный ход по верхнему тетрахорду. Ко второму типу относятся восходящие с малой секундой посередине: б. 2 + м. 2 + б. 2. В третьем типе, наименее энергичном, малая секунда находится в начале: м. 2 + б. 2 + б. 2.

Интонационно различаются восходящие и в зависимости от опорных ступеней лада, а также от самих аккордов (гармонизации). Все эти различия надо принимать во внимание при использовании проходящих.

Схема в примере 485 показывает местонахождение тетрахордовых ходов в мажоре и миноре. В мажоре эти ходы располагаются по типам в систематическом порядке, в миноре же данный порядок нарушается из-за альтераций. Кроме того, ход от повышенной VI ступени (помещен в прямых скобках) не поддается естественной в функциональном отношении гармонизации, а второй случай из третьего типа относится только к самостоятельному натуральному минору.



Движение вниз более свободно, так как не преодолевает весомость, и поэтому ходы по качеству менее различаются между собой. Все же некоторое преимущество имеет также первый тип. В схеме, аналогичной примеру 485, типы нисходящих располагаются в обратном порядке; в миноре добавляется тетрахорд натурального лада (486).



Существует еще два дополнительных типа тетрахордовых проходящих.

В примере 487 показан четвертый тип — заполнение увеличенной кварты ходом по большим секундам. Такое движение вообще несколько принужденно, но вполне применимо. В миноре возможно только нисходящее от II ступени (натуральный оборот) и восходящее от IV ступени; от вводного тона нисходящее неестественно вследствие сильного противоречия ладовой структуре.



Проходящие, заполняющие в миноре уменьшенную кварту (м. 2 + б. 2 + м. 2) образуют пятый тип. Такое движение наиболее естественно и может быть отнесено к привилегированному ходу (488).



Для иллюстрации обратимся прежде всего к мелодическому соединению нисходящих (в некоторых случаях с заменной второй квинтой, допустимой даже с басом).

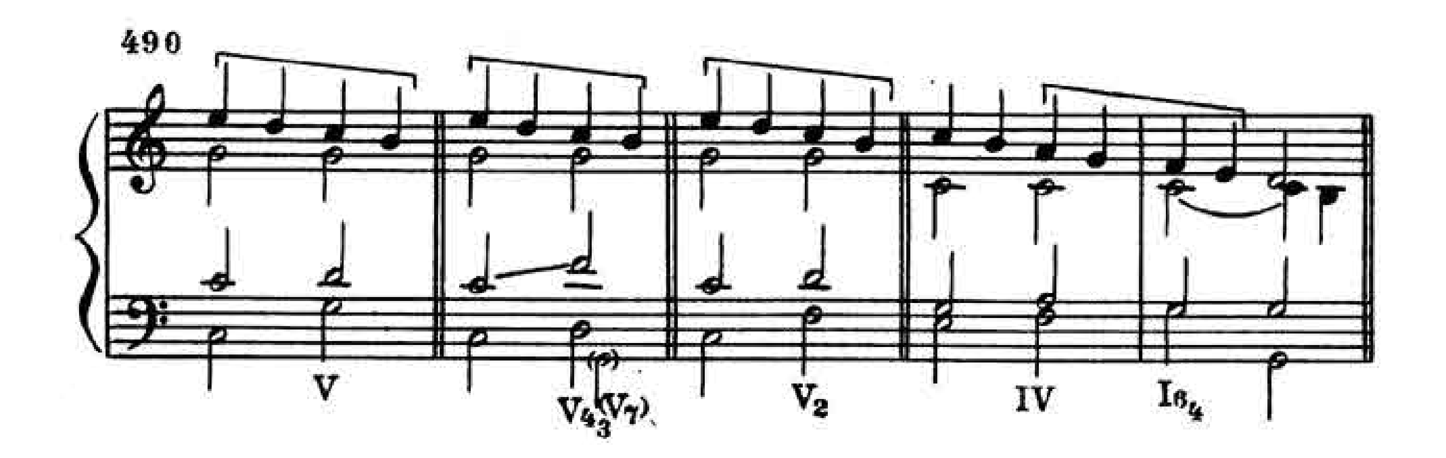
В примере 489 показан привилегированный ход пятого типа.

489

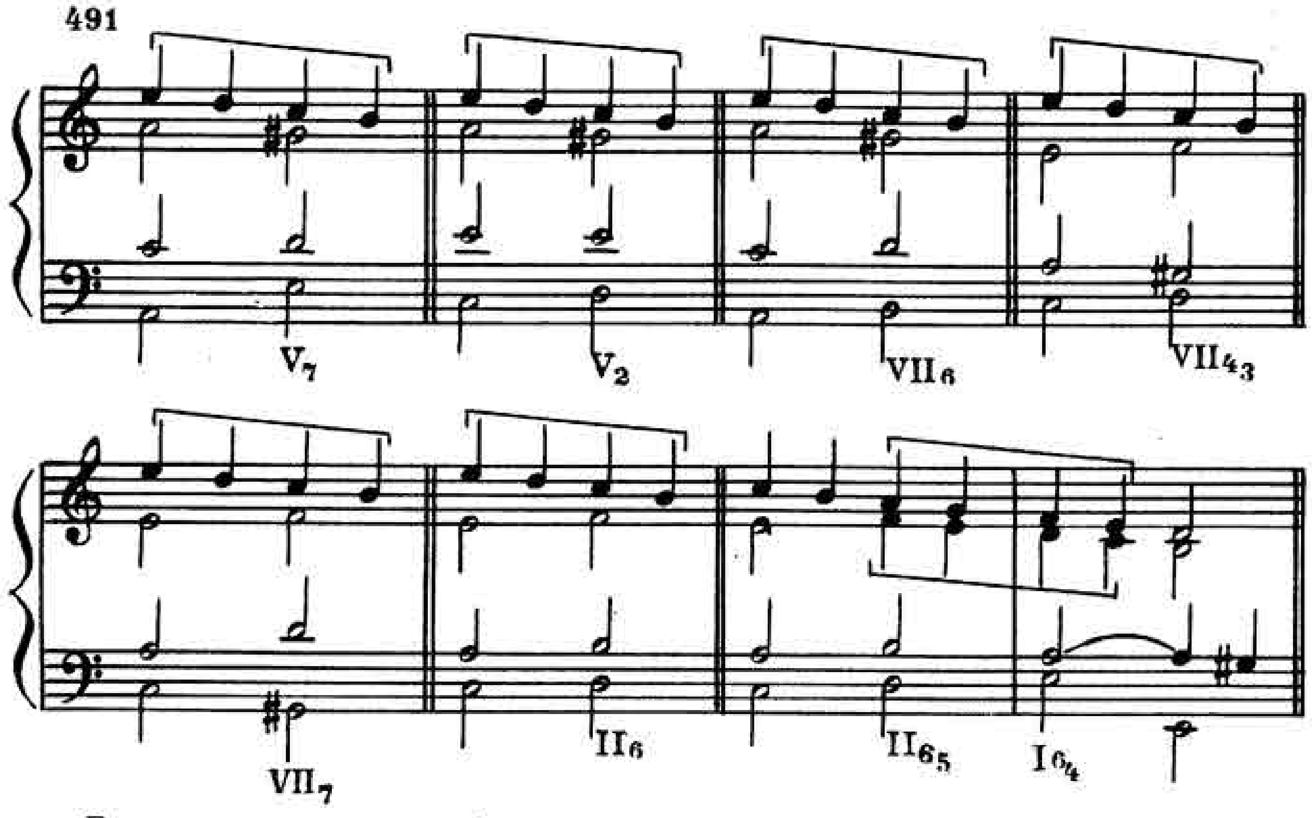
V $V_{4 \atop 3}$ (V_7) V_2

V_7 $V_{4 \atop 3}$ V_2

Нисходящие первого типа в мажоре могут идти от III и от VI ступеней (490).



Аналогичные нисходящие в миноре идут от V и I ступеней (491).



В последнем случае образуется натуральный ход; для плавного движения альта и в нем введен тетрахордовый ход — получаются двойные проходящие, которые будут рассматриваться в дальнейшем (см. 503—505).

Нисходящие второго типа по условиям гармонизации более свойственны мажору (492), чем минору (493).

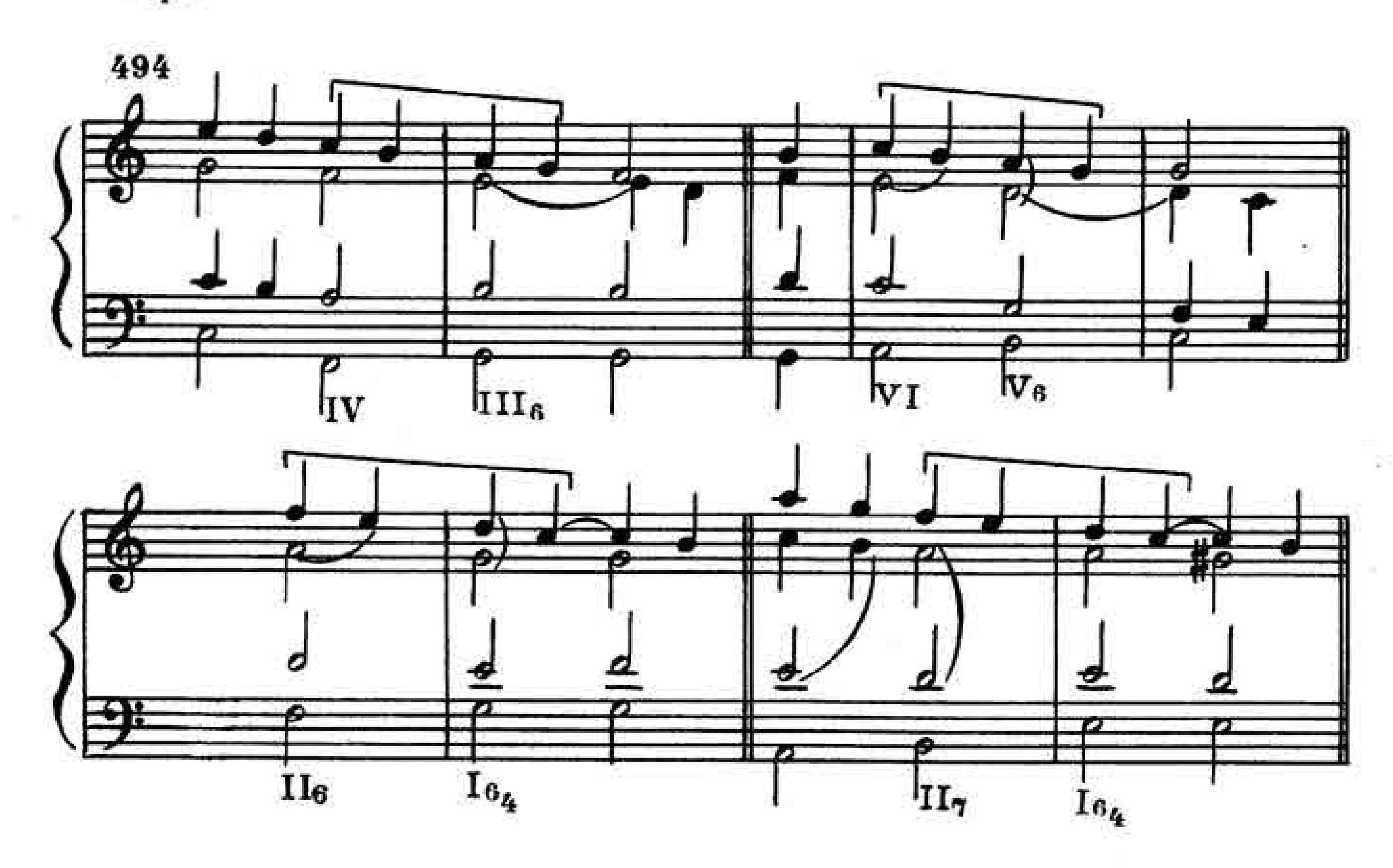


III_6 V^6_5 V_7 IV_6

493

II_6 I^6_4 III_7 н II_6

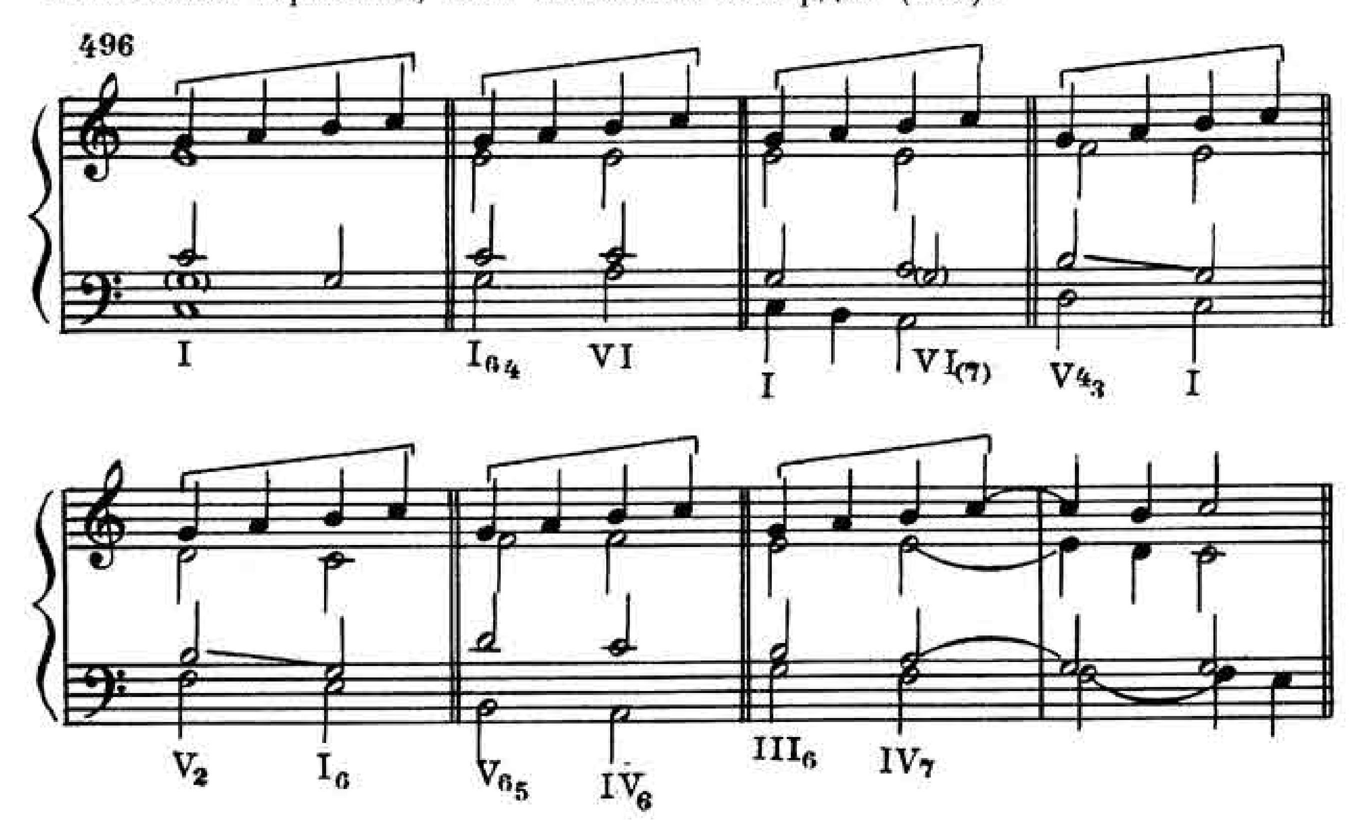
В примере 494 приведены нисходящие третьего типа, которые также допускают более разнообразную гармонизацию в мажоре, чем в миноре.



Меньше возможностей для гармонизации нисходящих четвертого типа. В миноре они требуют движения по натуральному тетрахорду от II ступени к VI, в мажоре от вводного тона (495).



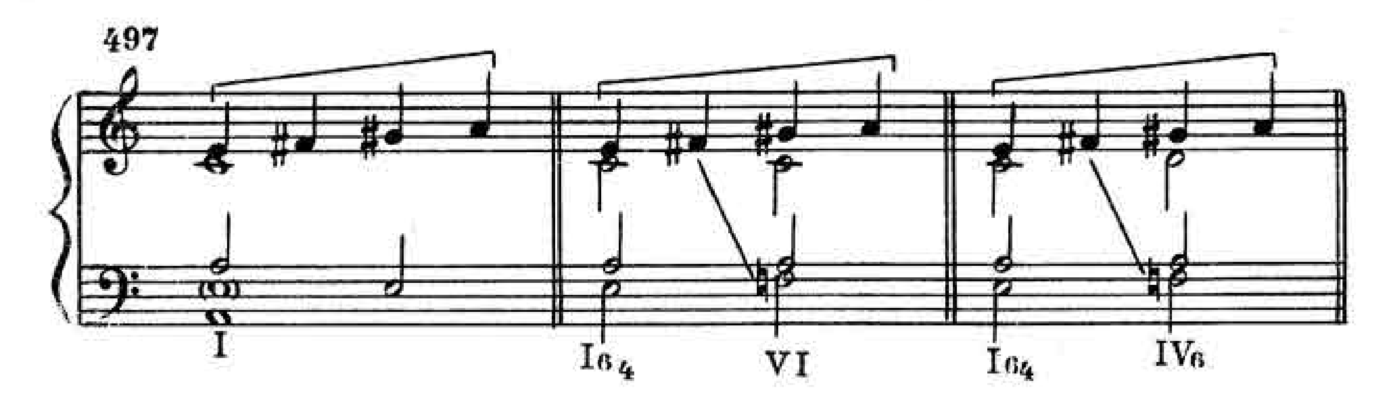
Восходящие тетрахордовые более естественны при малосекундовом движении на аккордовый тон. Привилегированный ход первого типа в мажоре допускает разную гармонизацию, не только на той же тонической гармонии, но и со сменой аккордов (496).



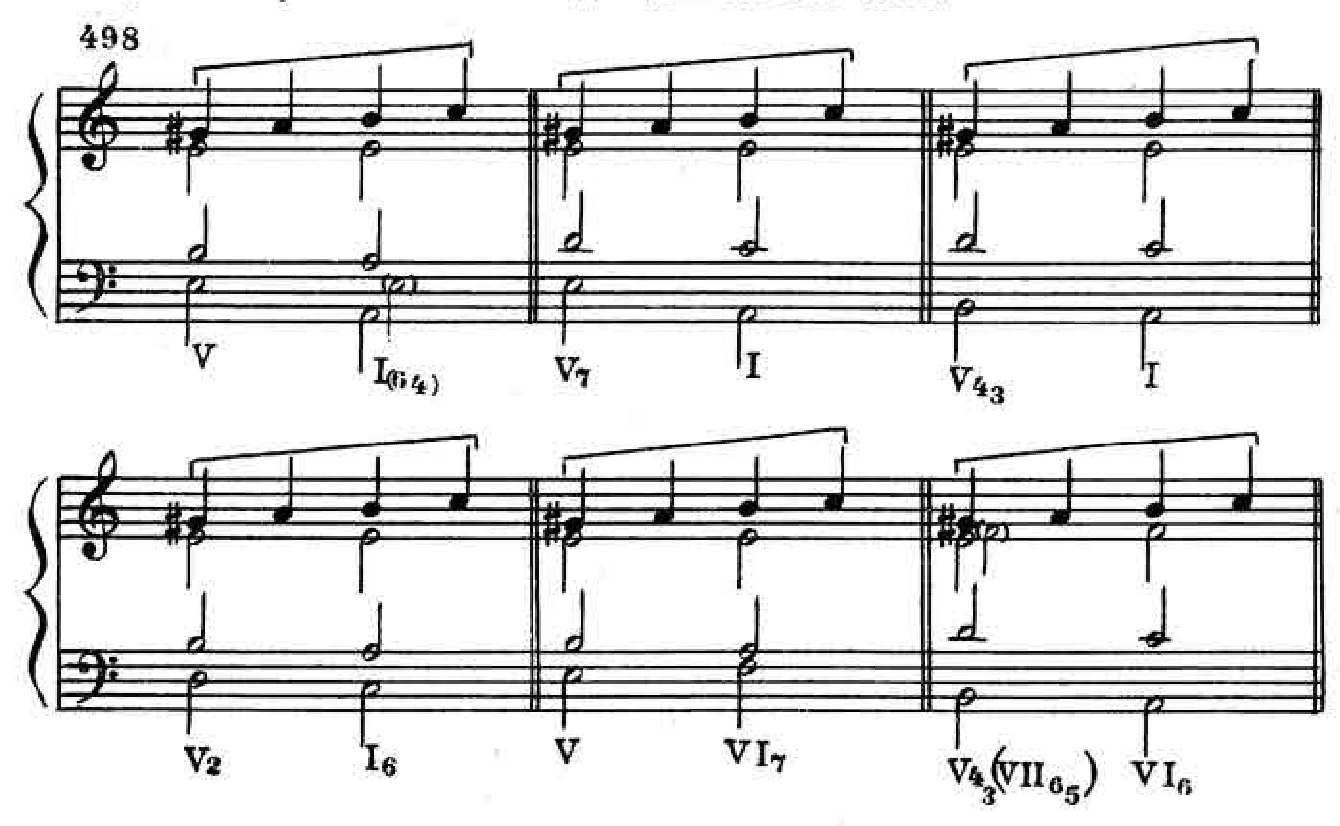
Разнообразна также гармонизация проходящих первого типа на I—IV ступенях мажора и аналогично III—VI ступенях минора. Здесь обычны последования: в мажоре — I_6—II_7 ($VII_{6\atop 5}$), I—II_2 (VII_7), $I_{6\atop 4}$—II_6, VI—II_6 (II); в миноре — I—IV (IV_6), I—II_7, I—II_2, $I_{6\atop 4}$—$II_{6\atop 5}$.

В миноре возможности движения по верхнему тетрахорду (привилегированный ход первого типа, 497) более ограничены вследствие

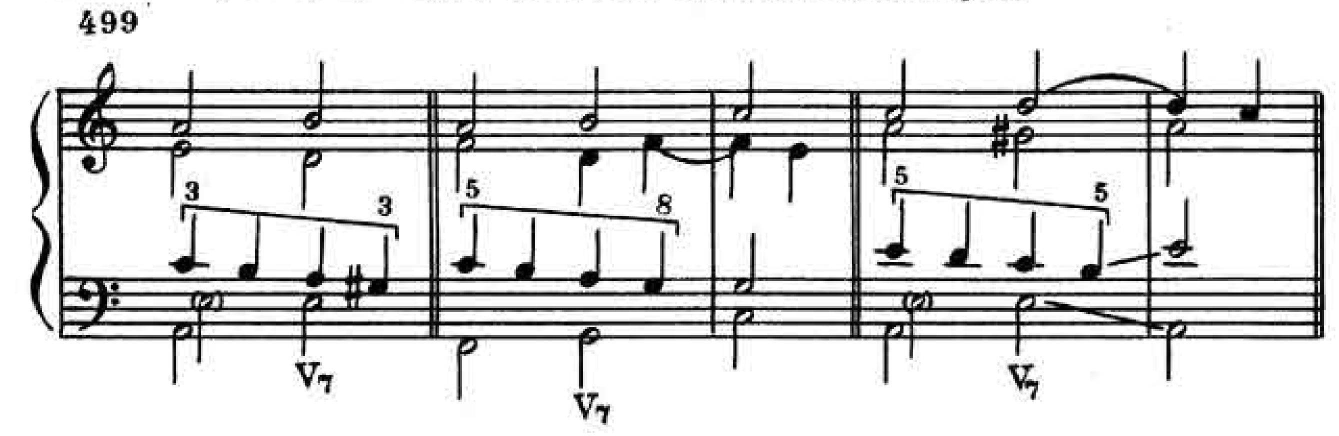
обостренности вводного тона и наличия VI повышенной ступени лада. При движении баса в VI ступень возникает мягко звучащее разновременное косвенное переченье (см. § 7).



Пример 498 иллюстрирует заполнение в миноре уменьшенной кварты привилегированными восходящими пятого типа.



Нисходящее тетрахордовое движение в т е н о р е, во избежание наступления на занятый тон, требует перехода из тесного расположения аккордов в широкое, поэтому возможности их применения очень ограничены. В примере 499 показаны наиболее характерные случаи — с ходом на терцию, приму, а также на квинту септаккорда.



Более свойственно тенору восходящее движение благодаря сужающемуся расположению аккордов (500).

500

I I_6 II_6 $V_{\frac{4}{3}}$

V I $I_{\frac{6}{4}}$ (I) I $II_{\frac{4}{3}}$

Тетрахордовые проходящие в а л ь т е стеснены соседними голосами. При нисходящем движении плавное голосоведение возможно только в естественном последовании I_6—V_2. В остальных случаях необходимы скачки в сопрано или теноре или ненормативное удвоение квинты и терции (501).

501

I_6 V_2 V_7 $V_{\frac{4}{3}}$

$I_{\frac{6}{4}}$ V_7 I $V_{\frac{4}{3}}$ IV $I_{\frac{6}{4}}$

Восходящий альт имеет бо́льшую свободу движения. Плавное голосоведение тут тоже может быть лишь в одном последовании $I—IV_6$; но и в других восходящие скачки тенора (вообще ему очень свойственные), а также вполне естественное удвоение терции в минорных трезвучиях (медианте мажора и тонике минора) не приводят к нарушению нормативов (502).

502

I IV₆ VI II₇ III₆ V₇

I₆ II₆₅ I II₇

Двойные тетрахордовые дискордансные нисходящие требуют особых условий в гармонизации. Наиболее естественно терцовое движение. В примере 503 этот прием показан в последованиях: $I—V_7$, $I—V_2$, $IV (II_7)—I^6_4$, $II_7—I_6$ (все они возможны и в мажоре), с сочетанием тех же нисходящих у сопрано и альта, сопрано и тенора (децимы), альта и тенора. Плавное движение третьего голоса возможно только приходе на неполный доминантсептаккорд (с допустимыми заменными квинтами), в остальных случаях необходим квартовый скачок, в том числе и от септимы септаккорда II ступени (см. $II_7—I_6$ в последнем образце). При нисходящих терциях наверху альт в некоторых случаях идет со слабой доли на соседний занятый аккордовый тон, что отчасти служит препятствием, но оно преодолевается скачковым уходом тенора, освобождающим альту место (отмечено звездочками).



I V_2

IV(II_7) $I_{6\atop4}$

II_7 I_6

В примере 504 приведены аналогичные двойные нисходящие сексты — на тех же последованиях аккордов, в том же порядке расположения фигурированных голосов и с теми же особенностями. Различие с предыдущим примером в том, что тесное расположение превращается в широкое и наоборот.

504



I V_2

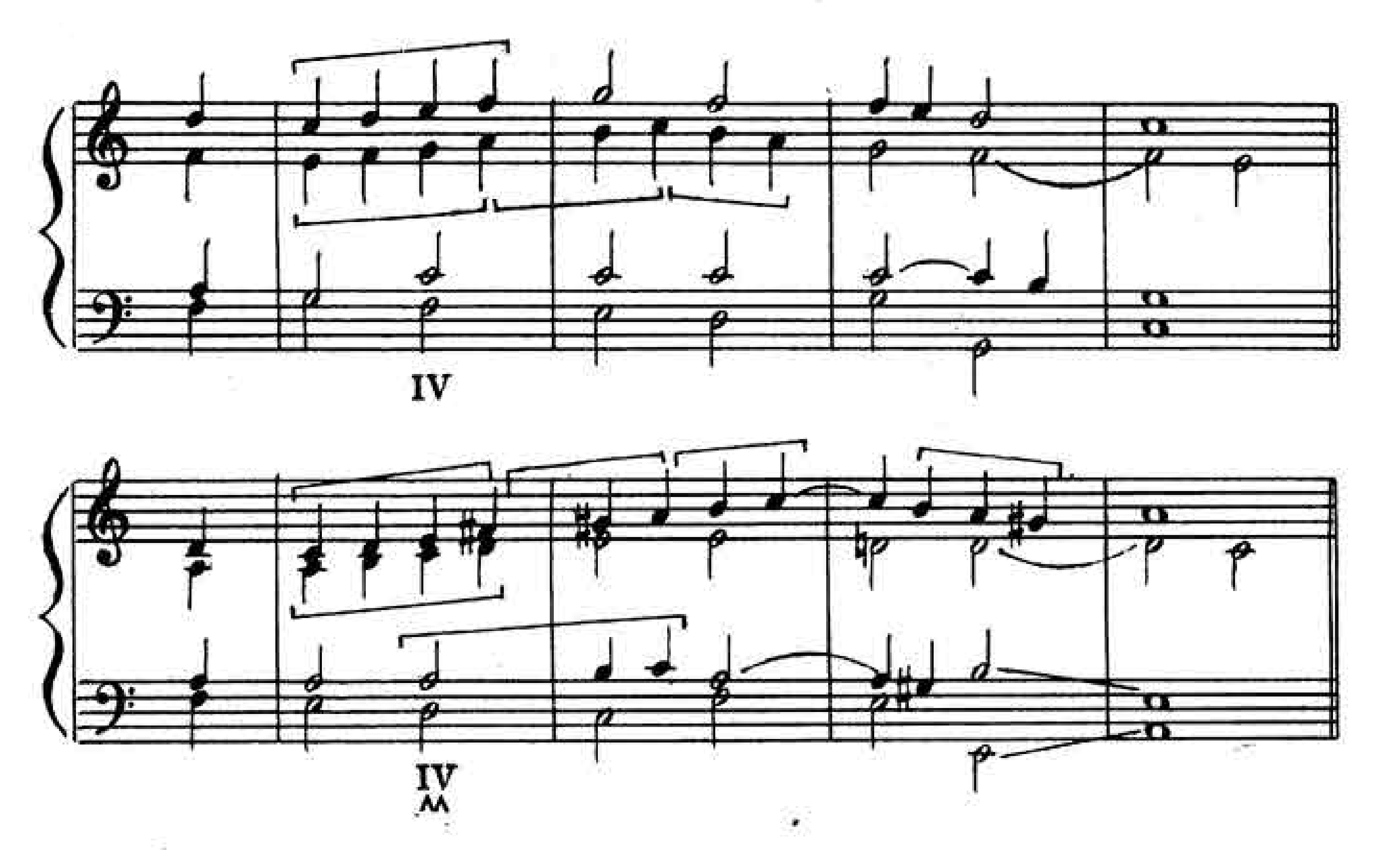
IV (II_7) $I_{6 \atop 4}$

II_7 I_6

Двойные восходящие тетрахордовые гораздо больше ограничены в своих возможностях условиями последования аккордов. В примере 505 показаны наиболее естественные терцовые и секстовые восходящие, особенно красочно звучащие в движении по верхнему тетрахорду минора и с разновременным переченьем баса. В последнем образце использовано малоупотребительное заполнение увеличенной кварты (четвертый тип), которое здесь оправдывается красочным звучанием параллельных терций, а дальнейшее движение по верхнему тетрахорду придает всей цепочке полную естественность.

505

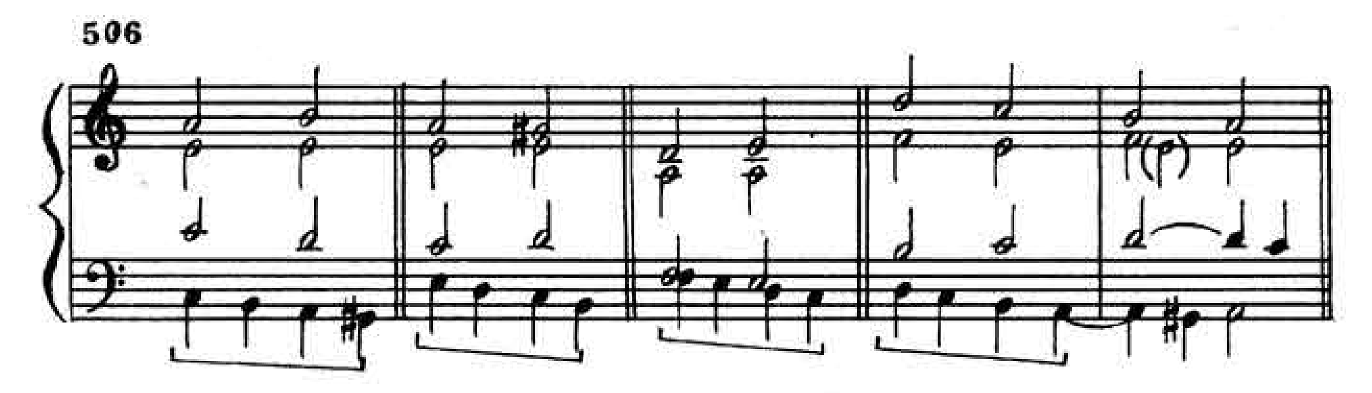




В басу тетрахордовые проходящие диссонантно его мелодизируют, что приобретает большое значение в напевно-полифонической фигурации.

Нисходящие могут идти на освобожденную терцию септаккорда или трезвучия, на квинту терцквартаккорда; при движении на основной тон вместо него удваивается терция трезвучия (506).

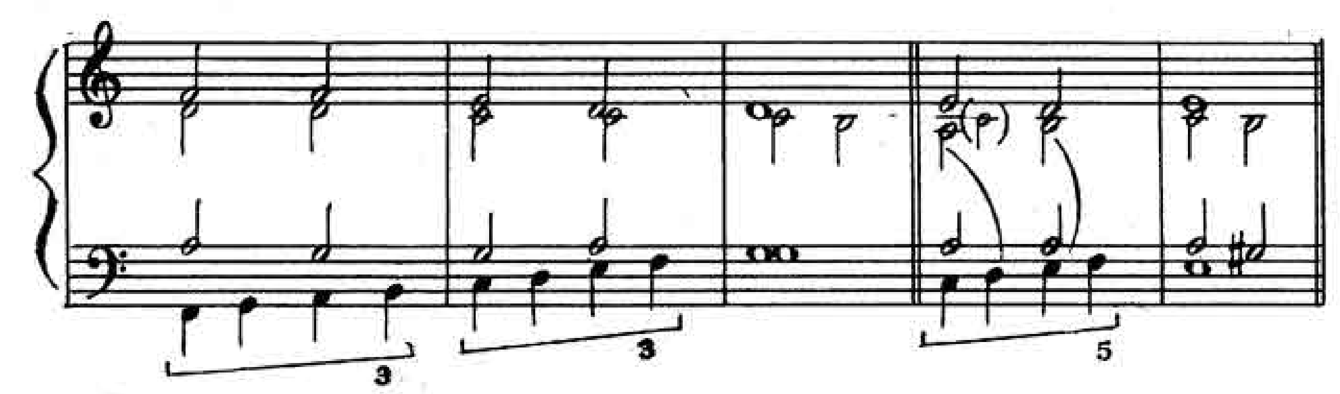
506



Движение на терцию и квинту естественно и в восходящем направлении (с малосекундовым ходом или по верхнему тетрахорду к вводному тону), но оно не столь непринужденно, так как басу особенно свойственна весомость, которая тянет его вниз (507).

507





В арсенал фигурационной техники должны войти и особые способы мелодического соединения приемов, значительно усложняющие диссонантную полифонизацию гармонии. К ним относится прежде всего перемена аккордов на тетрахордовых проходящих.

Нисходящая *а* от удвоенной терции допускает терцовую и квинтовую перемену аккордов с дальнейшим нормативным последованием (508 *а*); при секундовой перемене возможны последования I_6—II_7—V_9, III—IV_7—$I_{\substack{6\\4}}$ (508 *б*), а также с дальнейшим ненормативным верхнетерцовым соотношением септаккордов (508 *в*).



Тетрахордовые дискордансные проходящие дают больше возможностей нормативных последований с терцовой и квинтовой переменой аккордов (509), а особенно — с секундовой (510).



510

Перемена аккордов возможна и на приходе тетрахордовых проходящих к последней опоре — как в нисходящем, так и в восходящем их движении (511, 512).





II_7 V_7 IV_7 VII^4_3

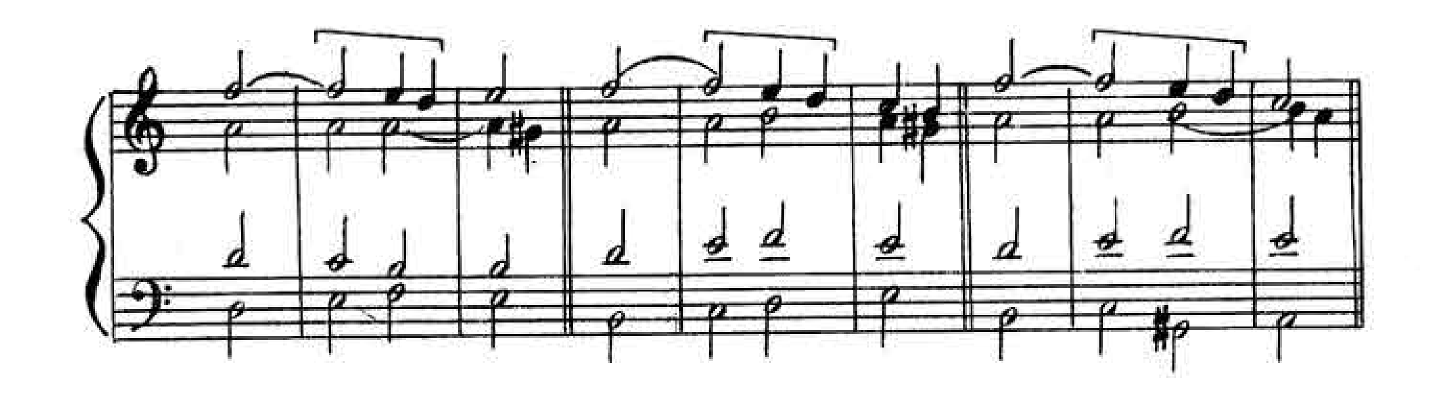
VI II^4_3 г I_6 $IV^{+8}_{6\,5}$

VI $II_{6\,5}$ I_6 IV_7

К особым способам относится и непосредственное мелодическое соединение продленного центрального момента задержания с проходящей на сильной доле. В таких случаях происходит не только перемена при разрешении аккорда, но и подмена второй аккордовой опоры задержания диссонантной проходящей (513).

513





§ 3. Проходящие на занятый тон

До сих пор мы имели дело с проходящими на сильной доле, идущими на свободный, не удвоенный наверху аккордовый тон. Но проходящая *б* может и наступать на занятый тон, создавая диссонантно напряженный нажим. Такое наступление значительно обогащает фигурационную технику, дает ей гораздо большую свободу и весьма содействует терпкой диссонантности полифонической ткани голосов, хорошо организованной на прочной гармонической основе [1]. Это свойство проходящей *б* существенно отличает ее от задержания и проистекает из особой силы инерции прямолинейного движения, преодолевающей в данном случае значительное препятствие. Существенным препятствием служит только соседний тон (в секундовом соотношении) и как правило не удваиваемый вводный, особенно в миноре.

Инерция, как было указано, усиливается мелодическим разгоном, поэтому преимущество имеют тетрахордовые проходящие, и вообще важное значение приобретает предварительный толчок на слабой доле, хотя и без этого возможен нажим на занятый тон. Вследствие весомости особенно сказывается преимущество нисходящего движения.

Наибольшая свобода в наступлении на занятый тон свойственна басу, как «тяжелому» голосу, к тому же отдаленному от группы верхних голосов, что предоставляет ему широкий диапазон движения.

В примере 514 показаны нисходящие в басу на слабых долях и передвижка их на сильные доли с энергичным нажимом на основной тон трезвучий.

514 а) проходящие (а)



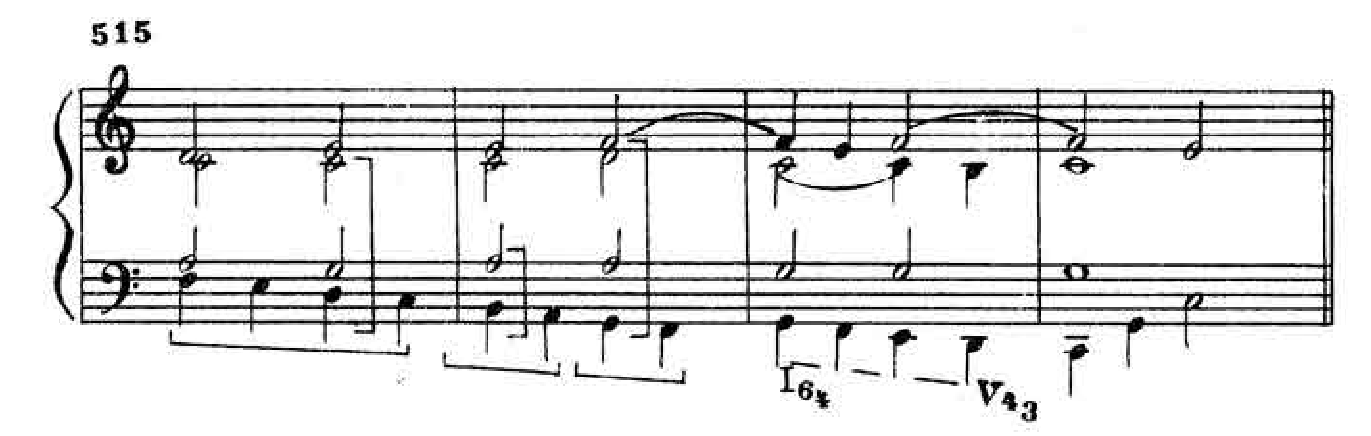
[1] Использование проходящих в таком виде весьма характерно для стиля Баха. В последующем классическом наследии этот прием, как ненормативный, почти выбыл из употребления. В теории музыки он до сих пор находится под строгим запретом — как нарушающий «благозвучие» и «чистоту» голосоведения. Вопреки этому, мы уделяем ему особое внимание и вводим его в широкое употребление как важный способ полифонизации аккордового движения.

б) **передвижка**

Для овладения сложной фигурационной техникой на такую передвижку надо обратить особое внимание, так как она дает широкие возможности использования диссонантных проходящих *б* без обычного запрещения наступать на занятый тон.

Возможно и наступление на терцовый тон аккорда (515). В такте 3 обращает на себя внимание необычное последование аккордов $\mathrm{I}_{\substack{6\\4}}$—$\mathrm{V}_{\substack{4\\3}}$, естественное благодаря мелодически связанному тетрахордовому движению баса (в данном случае на свободный тон).

515



В примере 516 проводится систематическое наступление на занятые терцовые тоны, в последнем случае мелодически связывающее необычное последование $\mathrm{I}_{\substack{6\\4}}$—$\mathrm{VII}_6$; в кадансе — тройное, гармоническое задержание с промежуточным гармоническим ходом баса (педемой).

516



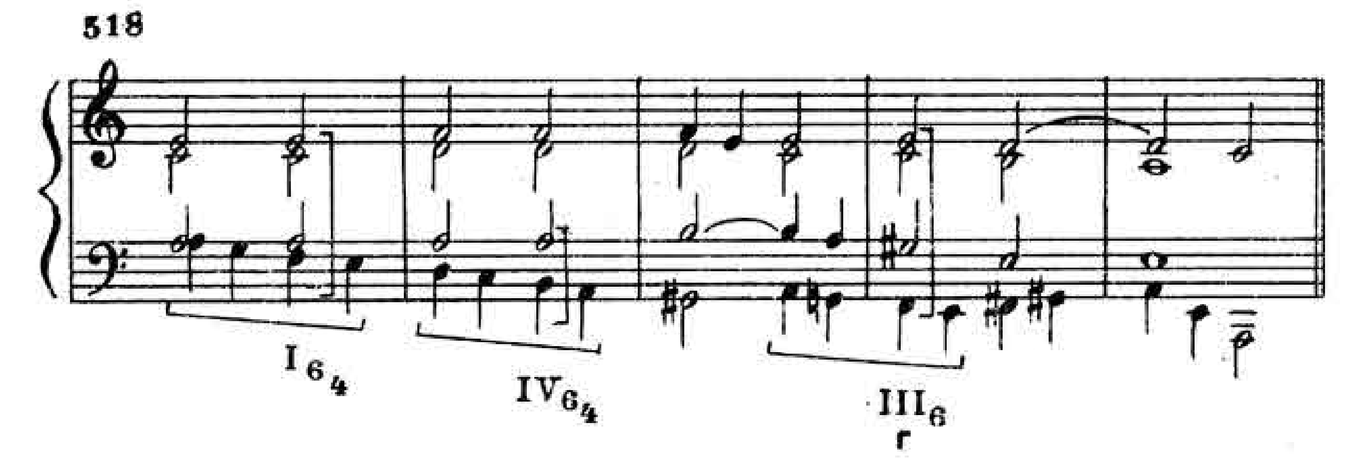
При такой связи оказываются естественными и другие необычные последования: V_2—I, $V_{6 \atop 5}$—$I_{6 \atop 4}$, в последнем случае с наступлением на квинтовый тон; в примере 517 — заключительная тоника сперва подменяется квартсекстаккордом IV ступени с плагальным его разрешением.

517



В примере 518 — наступление баса на квинту квартсекстаккорда не только I, но и IV ступени, а также (в такте 4) на терцию секстаккорда III ступени, подменяющего в данном случае кадансовый $I_{6 \atop 4}$.

518



Восходящее движение баса наиболее естественно на терцовый тон аккорда. При этом особенно проявляется различие между малосекундовым нажимом, остро диссонирующим, но легче преодолевающим весомость, и большесекундовым, более принужденным. Это показывает сравнение аналогичных последований аккордов в мажоре и миноре (519).

519 а)

I$_6$ II$_6$

б)

I$_6$ II$_6$

Большесекундовый нажим, более грубо диссонирующий, может найти свое оправдание как выразительный эффект, особенно при мелодическом разгоне (520).

520

III$_6$ а II$^6_5$

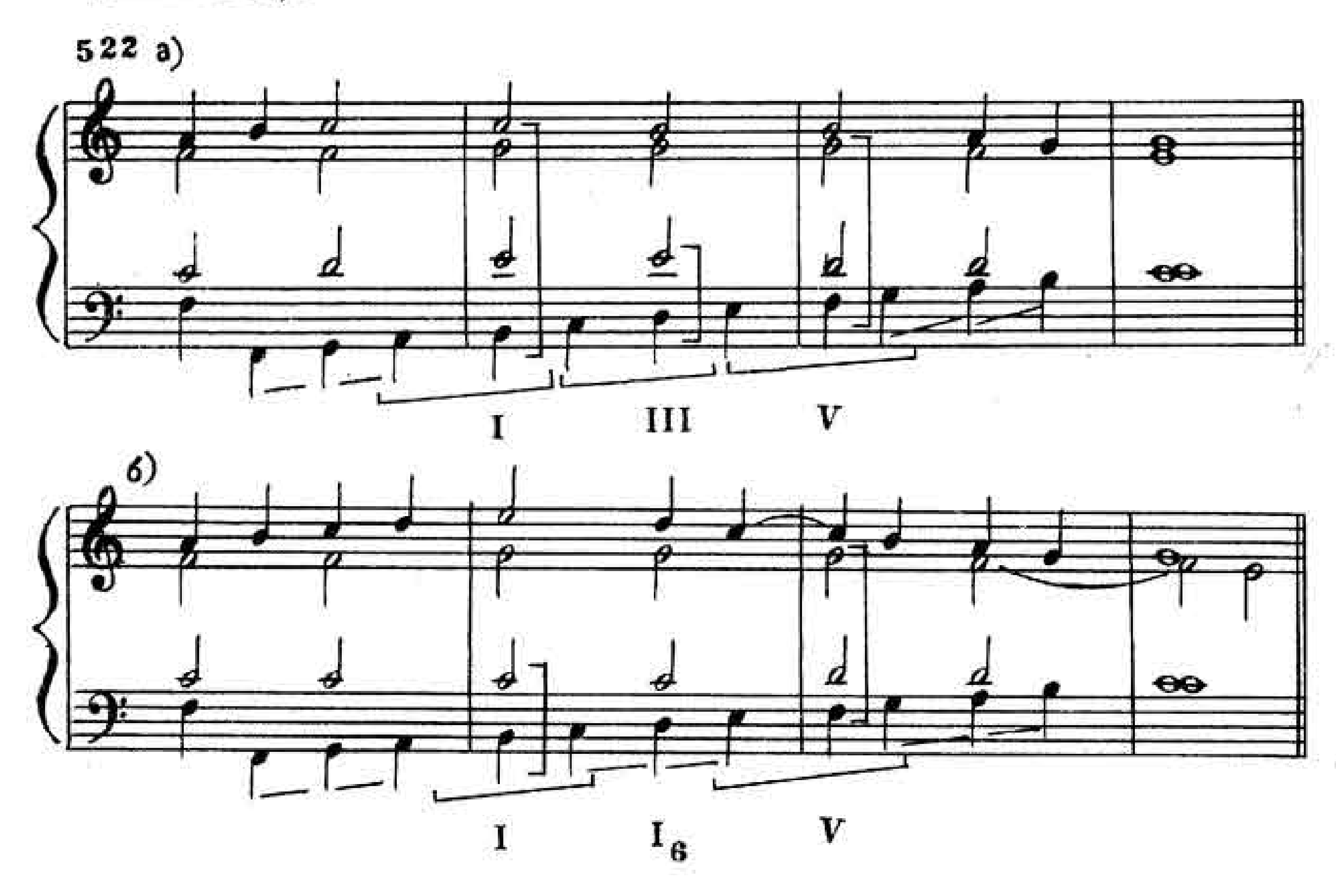
II$_6$

Менее естественно движение баса на квинту проходящего квартсекстаккорда (521).





При большом мелодическом разгоне оправдывается даже движение к приме трезвучия, попутно образующее секундаккорд (в данном случае ложный конкорданс), в том числе и наиболее гармонически самостоятельный V_2 (522 *а*). В варианте того же последования (522 *б*) диссонантная конфликтность баса несколько тушуется (в такте 2 — нажимом его не на верхний голос, а на средний; в такте 3 — задержанием на доминанте).



В средних голосах возможностей наступления на занятый тон гораздо меньше. Сравнительно бо́льшая свобода свойственна тенору. Особое внимание надо обратить на заключительный каданс, в котором тенор по инерции от задержанной терции движется на занятую приму, а альт поддерживает это движение ходом на освобождающийся терцовый тон. Эти двойные нисходящие *б* образуют мягкое красочное диссонирование на неполном тоническом трезвучии (523).



Подобное кадансирование может быть и не на пролонгированной тонике, а в более сжатом виде — при участии секстаккорда III ступени, заменяющего трезвучие V ступени. В третьем образце примера 524 красочно звучат параллельные трезвучия с первой заменной квинтой.

524

*

III_6

III_6 г

Приведенными выше кадансами мы в дальнейшем будем широко пользоваться. Включение вспомогательных нот дает их новые варианты.

В секстаккорде тенор может наступать на удвоенный основной тон. Во втором образце примера 525 — допустимый квинтовый параллелизм в крайних голосах с первой заменной квинтой.

525

Более ограничены возможности наступления на удвоенную квинту секстаккорда (526).



Наступление тенора на занятый терцовый тон по условиям голосоведения естественно только в неполном септаккорде. В примере 527 *а*, кроме того, использован (в такте 2) мягко звучащий нажим на взятый скачком в сопрано квинтовый тон трезвучия IV ступени. Этот тон превращается в септиму квинтсекстаккорда II ступени, но свободно идет вверх именно благодаря нисходящему по инерции движению тенора. В примере 527 *б* показано наступление на занятый терцовый тон септаккорда VI ступени, а также (в такте 1) большесекундовый восходящий нажим баса на терцию секстаккорда II ступени.

527 а)

II_7 IV ($II_{6\,5}$)

б)

II_6 VI_7 C

В альте, вследствие стеснения его соседними голосами, наступление на занятый тон более ограничено. Оно возможно только в широком расположении, при котором альт идет в «оголенную» октаву, образуя более прозрачное, а поэтому усиленное диссонирование. Наиболее естественно его применение на тех же кадансах, как приведенные в примерах 523 и 524, с соответствующей перестановкой голосов (528, 529).



529



В некоторых случаях (аналогично движению тенора в примерах 525—527) возможен нажим на приму и квинту секстаккорда и на терцию неполного септаккорда (530).

530



Восходящее движение тенора естественно только при малосекундовом наступлении на занятый тон (большесекундовое звучит слишком грубо). Такой малосекундовый нажим создает особенно резкое диссонирование, и в миноре придает звучанию скорбно-выразительный оттенок. Сравнительно небольшой выбор тетрахордового движения допускает, однако, много вариантов гармонизации, но со сходным рисунком сопранового голоса.

В примере 531 показаны одинаковые тетрахорды в мажоре и миноре с вариантным нажимом: на приму секстаккордов (*а*), на квинту секстаккордов (*б*), на удвоенную терцию трезвучий (*в*). При сравнении обнаруживается, что эти трезвучия подменяют секстаккорды пре-

дыдущего варианта, что иногда требует некоторого изменения в голосоведении.

531 а)

8 8

IV_6 VI_6

б)

5 5

VII_6 II_6

в)

3 3

II IV

В примере 532 приведены в таком же порядке варианты с привилегированными ходами, различающимися в мажоре и миноре. В минорном варианте примера *а* образуется весьма красочное наступление на приму секстаккорда III ступени. В примере *б* показано наступление на квинту в секстаккордах IV и VI ступеней, подменяющих трезвучия на тех же басах. В примере *в* происходит нажим на терцию этих трезвучий в обычных последованиях: V_7—VI, $V_{4\atop3}$—I.

532 а)





В альте восходящее движение с наступлением на занятый тон невозможно при нормальной структуре аккордов, с расстоянием между голосами не шире октавы.

§ 4. Параллелизмы

При использовании проходящих нот наиболее часто могут образоваться мелодически скрытые, а также натуральные параллелизмы октав и квинт. К ним, как было указано, надо относиться дифференцированно, без огульного категорического запрещения, но и без допущения в неподходящих случаях. В приведенных выше примерах нередко встречались вполне приемлемые маскированные, заменные и даже натуральные гармонические квинты (в средних голосах), а также противоположные скачковые в кадансах. С гораздо большей осторожностью надо относиться к скрытым мелодическим октавным параллелизмам, но в некоторых случаях они настолько тушуются и даже нейтрализуются, что могут допускаться.

Гармонические параллельные октавы отнюдь не уничтожаются поочередным заполнением терцовых интервалов проходящими на слабой и сильной долях. Такое голосоведение образует скрытые **догоняющие октавы**, которые нарушают единство простого октавного удвоения аккордовых тонов и поэтому совершенно недопустимы ни в крайних, ни в средних голосах (533).

533



Сложнее обстоит дело с тетрахордовыми проходящими. При квартовом скачке в сопрано и секундовом движении баса в том же направлении образуются, как было указано, допустимые скрытые гармонические октавы (гл. VI, § 5). Проходящие, заполняющие квартовый скачок, превращают их в мелодические догоняющие октавы (534). Такое голосоведение в крайних голосах недопустимо, так как вторая октава, хотя и с запоздалым приходом к ней в сопрано, ясно воспринимается.



В обычном соединении аккордов — с квартовым ходом в басу и секундовым в сопрано, происходит такое же недопустимое превращение при заполнении скачка проходящими с наступлением на занятый тон (535).



Однако не в крайних голосах подобный скрытый параллелизм догоняющих октав в разной мере тушуется. Это относится прежде всего к тетрахордовому движению вверх в среднем голосе (на свободный тон). Восходящая на сильной доле образует при этом септиму аккорда (ложный конкорданс) и поэтому вторая октава воспринимается менее заметно, особенно при последующем движении вниз, превращающем ее в промежуточную вспомогательную, и при плавном движении баса в том же направлении (536 *а*). При нисходящем тетрахордовом движении образуется не септима, а нона с басом, не приобретающая никакого гармонического значения; поэтому приход ее к точке опоры утверждается вполне определенно, догоняющие октавы воспринимаются гораздо яснее и недопустимы (536 *б*).





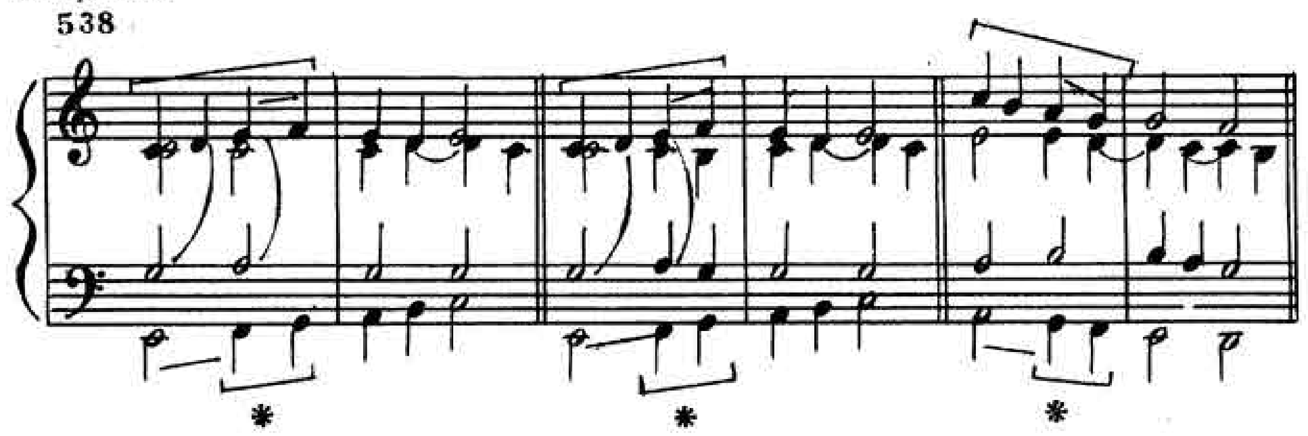
При наступлении на занятый тон проходящих в басу и секундовом движении в теноре или альте догоняющие октавы выступают достаточно отчетливо, и их следует избегать; в средних же голосах они тушуются и допустимы (537).



В быстром движении ясно слышатся любые догоняющие октавы, и их следует избегать, в медленном же напевном движении приобретают значение указанные детали голосоведения, от которых зависит их допустимость или недопустимость.

Особое внимание надо обратить на возможность мелодического ухода от второй, догоняющей октавы, при котором она фактически не звучит, стирается продолжающимся движением голоса от аккордового тона. Такие стертые октавы допустимы во всех случаях, даже в крайних голосах.

В примере 538 показан уход баса при тетрахордовых проходящих в сопрано.



В примере 539 — уход сопрано при тетрахордовых проходящих в басу на занятый тон.



Таким же способом стираются натуральные гармонические октавы в терцовом движении при поочередном заполнении интервалов проходящими на слабой и сильной долях (см. 533). По условиям естественного последования аккордов и голосоведения здесь возникает гораздо больше вариантов, с плавным уходом и со скачком, без перемены и с переменой аккордов.

В примере 540 на том же последовании II_6—II показаны уход баса от октавы с тенором (*а*) и уход тенора от октавы с басом (*б*).



Пример 541 демонстрирует тот же прием при параллелизме в крайних голосах: уход баса от октавы с сопрано (*а*), уход сопрано от октавы с басом (*б*) и уход баса при восходящем движении к стертой октаве (*в*).





Двойные проходящие, образующие оголенные квинты, особенно выявляют их специфику — пустоту и жесткость звучания. Такие мелодические квинты (542) безусловно недопустимы в любых голосах.



Не в таком мелодически оголенном виде квинты могут быть использованы в фигурировании, и не только как маскированные или заменные, но и натуральные. Однако не следует ими злоупотреблять, так как излишнее применение их может произвести навязчивое впечатление неоправданного в общем контексте особого, «звенящего» звучания. Раньше уже встречались в примерах затушеванные квинты, приведем еще некоторые образцы.

Натуральные гармонические квинты, как было указано, допустимы в средних голосах (гл. VI, § 5), такой же параллелизм приемлем и с проходящей *a* в альте (543).



Тройные проходящие а трезвучиями в широком расположении образуют параллельные квинты уже не оголенные, но лишь подкрашивающие прозрачное звучание «звенящим» оттенком. Такие квинты, затушеванные остающимся на месте басом, допустимы не только в средних голосах, но и с верхним голосом (544). Более компактно и особенно эффективно красочно звучит проходящее движение параллельными трезвучиями в тесном расположении.



Явные и скрытые, эффективные и неэффективные (затушеванные и нейтрализованные) параллельные октавы и квинты в проходящем движении, разные оттенки их звучания — все это надо иметь в виду в фигурационной технике, не стесняемой стандартным, формально категорическим запрещением параллелизмов всякого рода, но и не предоставляющей полного произвола в их применении.

§ 5. Сложные сочетания голосов

Одновременные сочетания проходящих, в том числе и диссонирующие, рассматривались раньше и вводились в примеры для естественного плавного голосоведения. Теперь осталось добавить новые возможности усложненных сочетаний.

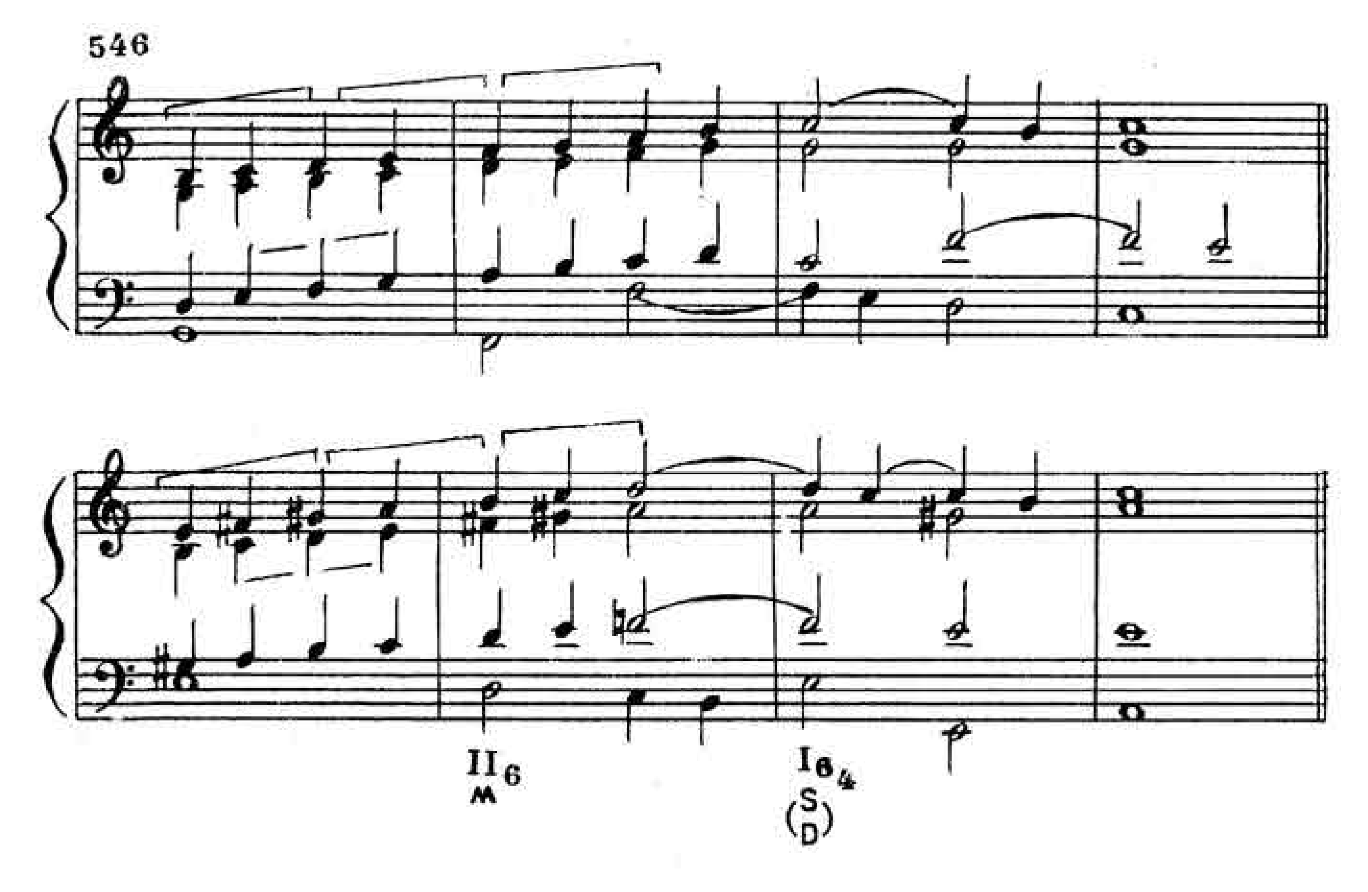
Тройные проходящие образуют ленточное движение, элементы которого могут найти свое место в полифонической фигурации. Такие ленты более характерны в тесном расположении голосов (квартсекстаккордовые и секстаккордовые), но могут быть и в широком располо-

жении, в котором, для избежания параллельных квинт, должны сохраняться кварты через октаву. Однако допустимы как особый звенящий эффект и параллельные квинты, о чем говорилось выше.

Длительное ленточное движение нарушает полифоническую самостоятельность трех голосов и свойственно иной фактуре, но вообще должно войти в арсенал композиционной техники. Цепочки проходящих на слабых долях с опорой на функциональные басы образуют полифоническое соотношение двух основных линий движения. Нисходящая лента может распространяться на большое расстояние с естественным кадансовым последованием функций T — S — D — T (545). В миноре естественнее движение по натуральному ладу. Возможны, разумеется, и секстаккордовые подобные ленты.



Восходящая лента гораздо более ограничена в своей протяженности и требует обратного функционального последования D — S (546).



Возможно нисходящее секстаккордовое ленточное движение в трех нижних голосах с выдержанными аккордовыми тонами в сопрано (547). На небольшом протяжении такая лента может быть использована в полифонической фигурации.

547



Тройные проходящие в сопрано, альте и басу с самостоятельным тенором в середине создают в большей мере полифонизацию голосов. В восходящем движении, не менее естественном чем нисходящее, тенор может идти в противоположном направлении на септиму аккорда и даже на проходящую *б*, наступающую на занятый тон (548).

548

На сильных долях тройные ленточные проходящие образуют попутные диссонантные столкновения верхнего комплекса с басом, который своей функциональной и мелодической направленностью должен четко руководить общим движением к опорному пункту (549). При нисходящем движении временный приход к нехарактерному в функциональном отношении квартсекстаккорду не создает гармонической опоры (отмечено звездочками), которая значительно отодвигается, что образует длительное проходящее движение.

549



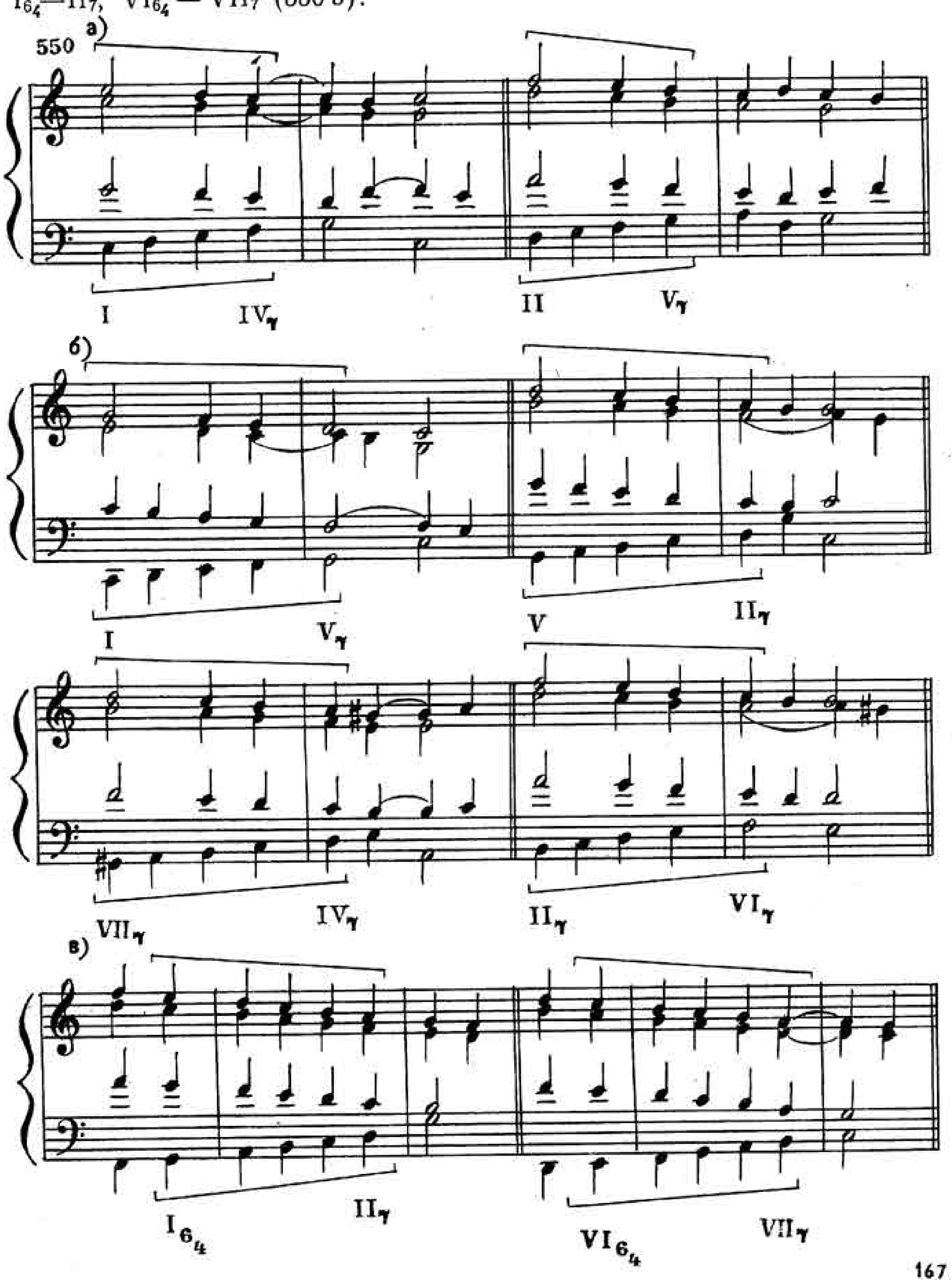
Особое внимание надо обратить на возможность противоположного проходящего движения баса, образующего самостоятельную полифоническую линию. При этом создаются попутные, иногда резко диссонирующие (малосекундовые) столкновения с верхним комплексом, вполне оправдываемые прямолинейной направленностью обеих линий. Такое движение принципиально возможно от аккордов любых ступеней лада, но естественность его зависит от прихода к функционально организованной конечной опоре. В миноре гораздо меньше возможностей из-за противоречия его мелодической и натуральной структуры. Более естественны квартсекстаккордовые ленты, которыми мы и ограничимся в нижеследующих примерах, но возможны и секстаккордовые.

Во встречном движении обнаруживаются следующие закономерности (см. 550). Оно всегда приходит к какому-либо септаккорду в основном его виде, что имеет важное организующее значение. От расположения первого аккорда зависят длина ленты (с тем или иным количеством попутных дискордансов) и разное функциональное соотношение опорных аккордов.

При терцовом мелодическом положении трезвучия движение приходит к септаккорду на четвертом (последнем) звуке басового тетрахорда с двумя попутными дискордансами; соотношение опорных аккордов квинтовое (автентическое): I—IV_7, II—V_7 (550 *а*).

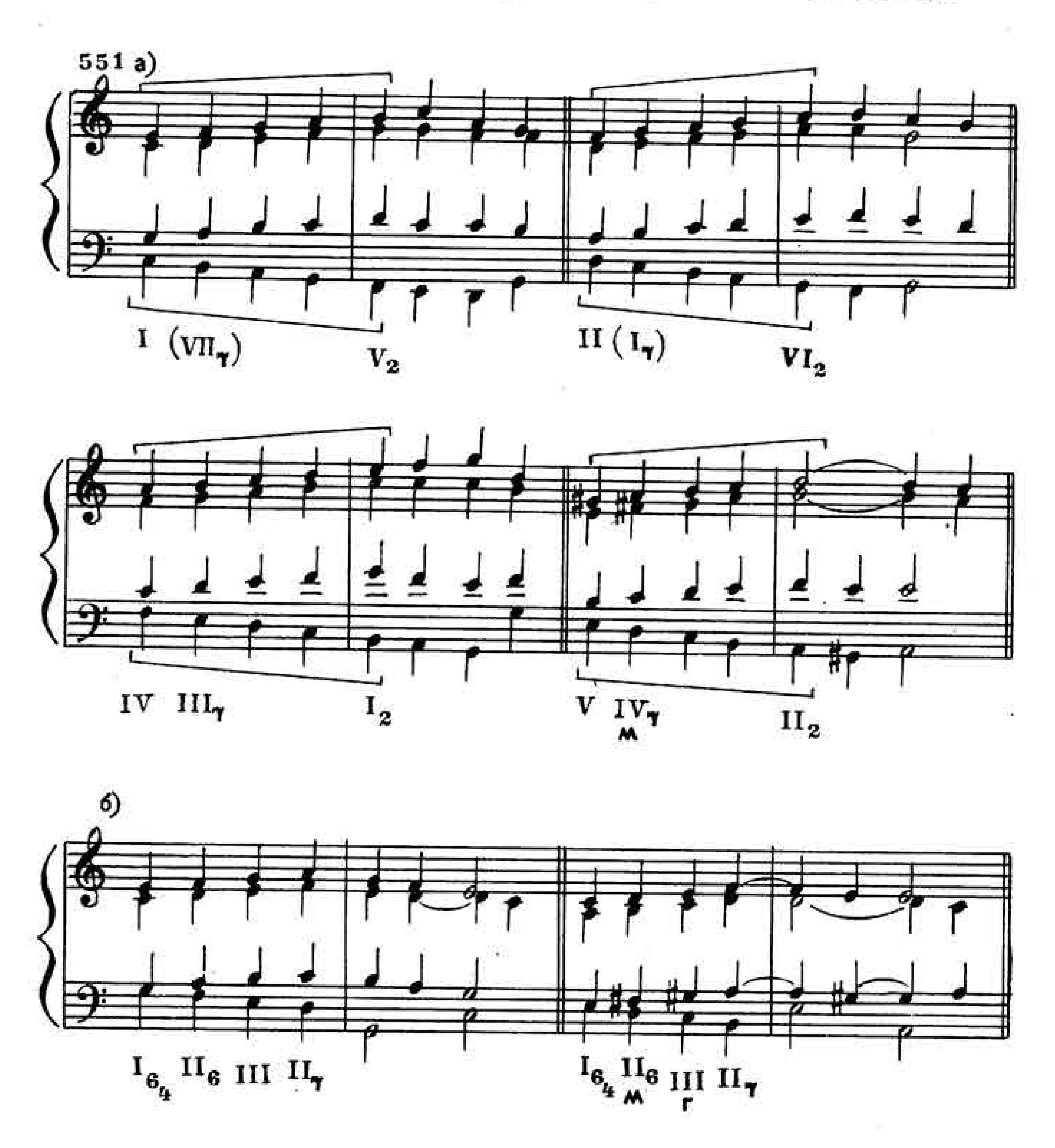
При квинтовом мелодическом положении трезвучия с проходящей септимой (или самого септаккорда) лента удлиняется, соотношение опорных аккордов квартовое: I—V_7, V—II_7, VII_7—IV_7, II—VI_7 (550 *б*).

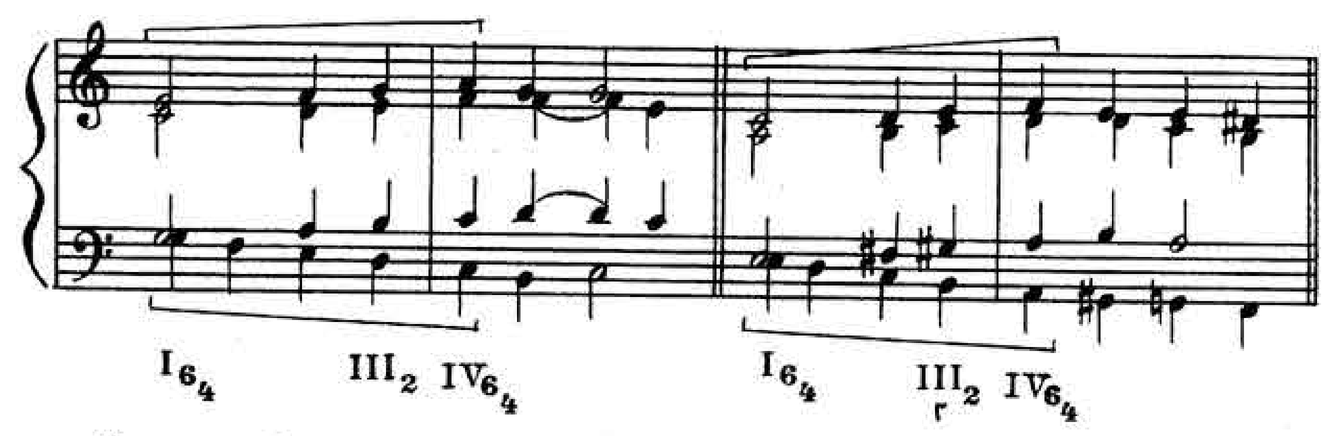
То же самое — при движении от квартсекстаккорда в терцовом его мелодическом положении, но соотношение аккордов верхнесекундовое: I_{64}—II_7, VI_{64} — VII_7 (550 *в*).



Расходящееся движение однотипно и более ограничено в своих возможностях. Оно всегда включает три попутных столкновения с басом (первое из них образует септаккорд, являющийся по голосоведению мнимым конкордансом) и приходит на пятом звуке к секундаккорду в квартовом (полуавтентическом) соотношении: $I—V_2$, $IV—I_2$, $V—II_2$. В миноре естественно движение только от доминанты (551 *а*).

При отталкивании от тонического квартсекстаккорда вместо дискордансов образуется необычное, хорошо звучащее последование $I_{64}—II_6—III—II_7$, приобретающее в мажоре натурально-ладовый характер (при движении от медиантового квартсекстаккорда последование превращается в нормативное: $VI_{64}—VII_6—I—VII_7$). При пролонгировании первого аккорда бас уже вступает в противоречие, и движение на пятом моменте приходит к квартсекстаккорду IV ступени (через секундаккорд III ступени), не имеющему самостоятельного значения гармонической опоры. Все это особенно красочно звучит в миноре (551 *б*).



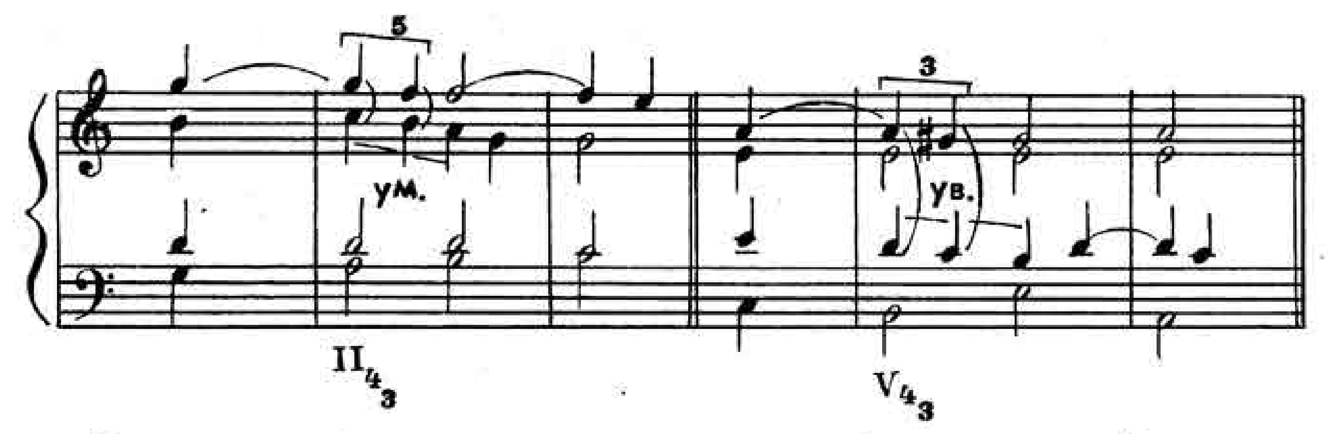


Более свободное сочетание проходящих, не связанное параллельным комплексно-ленточным движением, дает неисчислимые возможности комбинаций, образующих иногда весьма сложную полифоническую ткань голосов, в которой оправдывается любое диссонирование (в том числе с наступлением на занятый тон), косвенно подчиняющееся гармонической основе. Параллельные септимы и ноны встречались в прежних примерах. Приводим образцы более сложных диссонантных сочетаний с параллельным и противоположным движением голосов (552). В первом образце верхние голоса образуют четыре идущих подряд неполных септаккорда с допустимыми квинтами между альтом и сопрано, затушеванными сложной диссонантной гармонией.

552

Особое внимание надо обратить на сочетания дискордансных проходящих (в первую очередь на слабой доле) с задержанием. При нисходящем движении разрешения и проходящей *а* образуются параллельные септимы или ноны, а также кварты или квинты, но не терции или сексты. Возможно сочетание септим с квартами, образующее параллельное движение квартсекстаккордами. Оголенные же кварты звучат пусто и жестко, поэтому обычно не применяются (553 *а*). Оголенные квинты, конечно, недопустимы (как и при двойных проходящих), но в сочетании с септимами вполне приемлемы. На вторую уменьшенную или увеличенную квинту (в миноре) «запрещение» не распространяется (553 *б*).



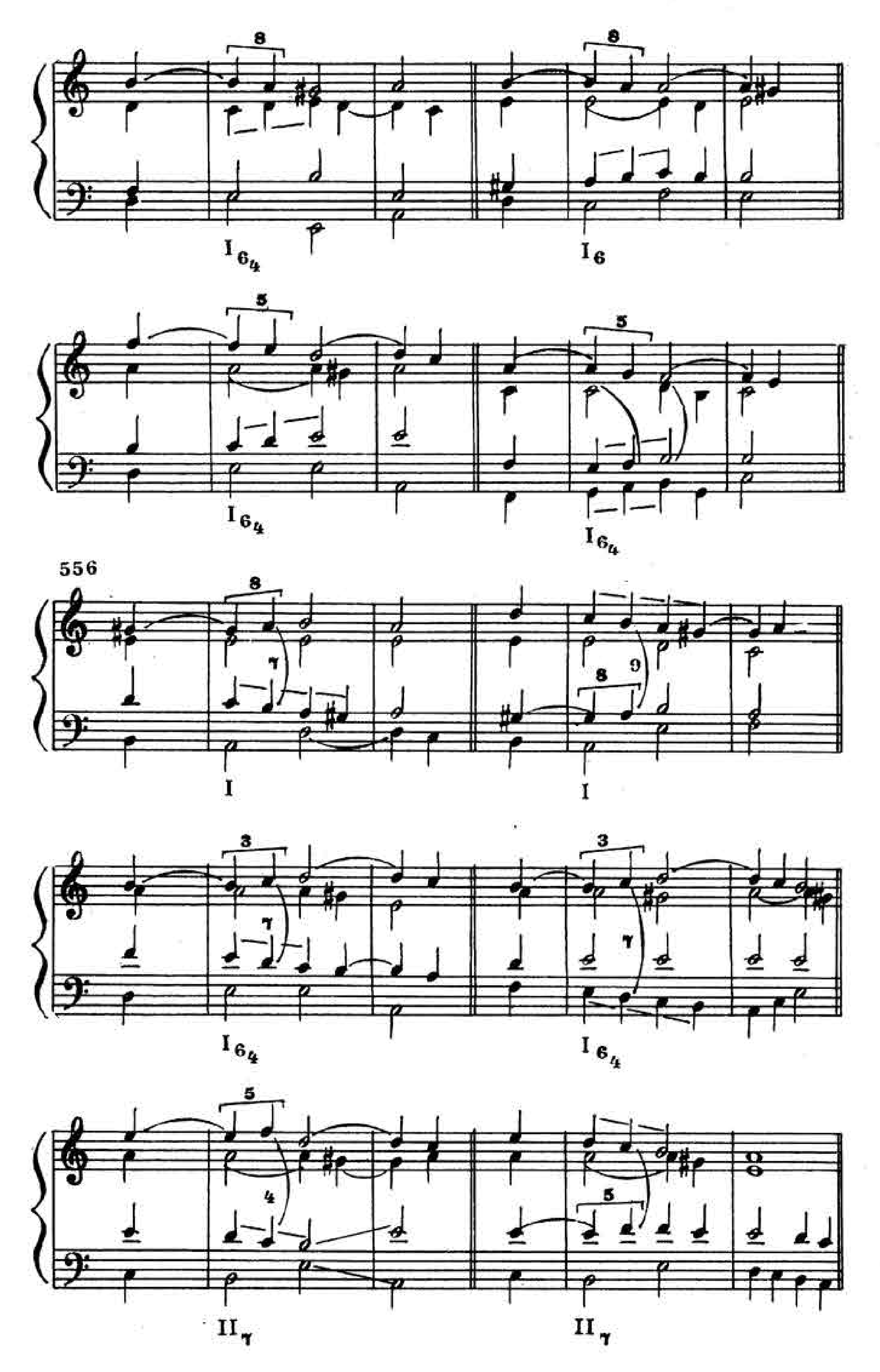


Восходящее общее движение допускает любые интервалы (кроме чистых квинт), в том числе и параллельные терции (в обращении — сексты). В миноре при проходящих по верхнему тетрахорду образуется вторая уменьшенная квинта, а при двойных проходящих — хорошо звучащее движение параллельными септаккордами (554).



Более разнообразные возможности дают сочетания в противоположном движении: с нисходящим задержанием (встречное, 555) и восходящим (расходящееся, 556).




556
$I_{6 4}$
I_6
$I_{6 4}$
$I_{6 4}$
I
I
$I_{6 4}$
$I_{6 4}$
II_7
II_7

К другому виду относятся сочетания диссонансной проходящей на сильной доле с центральным моментом задержания. Это сочетание требует особых условий голосоведения и последования аккордов, поэтому дает мало возможностей (557). В параллельном восходящем движении в миноре возможно только задержание на терции в сочетании с проходящими по верхнему тетрахорду.

557



При противоположном движении нисходящее задержание может быть на терции и квинте (но не на приме), а проходящие наиболее естественно идут по верхнему тетрахорду (558 *а*). Восходящее задержание может быть на приме и терции (но не на квинте) и дает больше возможностей (558 *б*).

558 а)



3 5

I V$_7$

б)

8 8 3

I I I

3 3

IV$_7$ VI$_7$

В полифоническом фигурировании приобретает важное значение и дает большие возможности разноритмическое сочетание проходящей с задержанием, то есть включение ее на слабой доле между его центральным моментом и разрешением, на которое может наступить вторая дискордансная проходящая (тетрахордовая), попадающая на более сильное время. По отношению к ритмическому движению проходящих, задержание оказывается пролонгированным и наоборот — по отношению к нему проходящие идут в учащенном ритме. Это яснее выступает при движении их восьмыми, а задержания четвертями. В примере 559 — сочетания такого рода с общим движением в том же направлении — нисходящем и восходящем.





Больше возможностей дает противоположное движение, особенно при восходящем задержании (560).

560

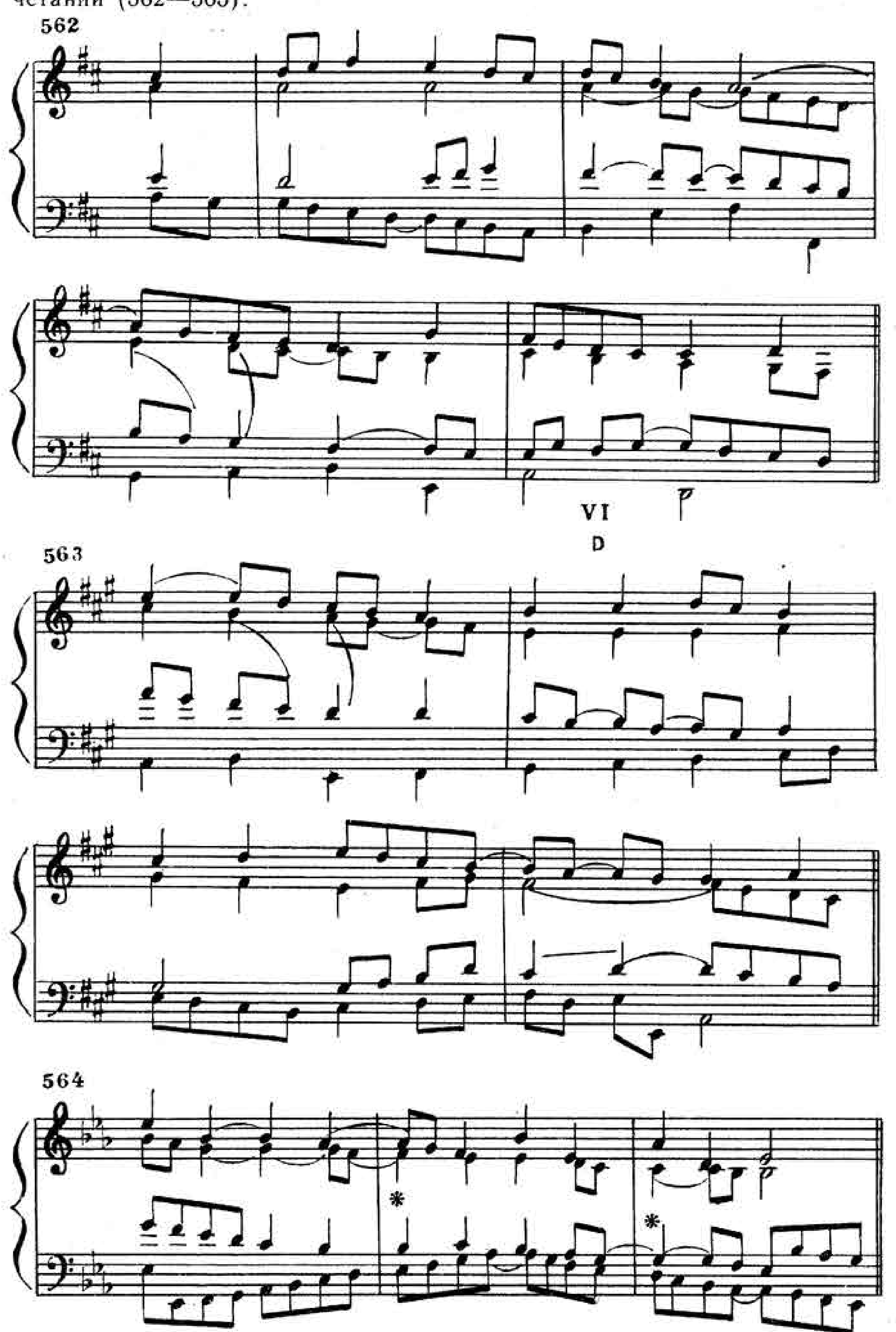


Пример 561 показывает рассмотренные выше сложные диссонантные сочетания голосов. В третьем образце использовано пролонгированное задержание (отмечено звездочкой), разрешение которого подменяется проходящей *б* (см. § 2).

561

*

В заключение приводим более развернутые построения в разных тональностях с использованием мелодических соединений и сложных сочетаний (562—565).





§ 6. Хроматизмы

Проходящие могут быть не только диатоническими, но и хроматическими. Прежде чем приступить к их рассмотрению, необходимо внести ясность в соответствующие понятия, уточнить терминологию, недостаточно дифференцированную в теоретическом музыкознании, и высказать некоторые общие соображения.

Хроматику надо понимать в самом широком смысле — как абстрагированную систему музыкального мышления, которая является надстройкой над диатоникой и включает полутоновые звуки сверх ее семи ступеней. Основной признак хроматики — деление в этой системе большой секунды на две малые, что не увеличивает количество диатонических ступеней, а лишь вводит их новые варианты. Отсюда — понятие хроматического звукоряда, охватывающего все двенадцать звуков в пределах октавы.

Под хроматизмом в специфическом смысле этого слова следует подразумевать именно малосекундовый мелодический ход, альтерационно изменяющий ступень лада, от которой он идет или к которой приходит. Отсюда — понятие хроматической гаммы, именно как реализованного движения по полутоновому звукоряду. Отсюда же и понятие в элементарной теории музыки хроматического полутона в отличие от диатонического.

Под альтерацией мы подразумеваем всякое повышение или понижение натуральной ступени (фиксируемые в нотной записи альтерационными «случайными» знаками, не выставляемыми в ключе), независимо от того, чему оно служит. Альтерация обязательно возникает при хроматическом ходе, но образуется и без него. Например, как полутоновое вариантное изменение той же ступени лада в одном голосе на расстоянии, или в разных голосах — в последнем случае на близком расстоянии или в одновременности возникает переченье (см. § 7).

Из сказанного следует, что проходящая в промежутке большой секунды будет всегда хроматической, а малосекундовая вспомогательная при изменении диатонической ступени остается только альтерационной (см. гл. X).

По отношению к натуральной диатонике изменение ступеней, нарушающее их соотношение по чистым квинтам, образует альтерационную диатонику, к которой, в частности, относится гармонический и мелодический минор. Полный минор, объединяющий все три ладовые структуры (гармоническую, натуральную и мелодическую), как целостная система включает частично хроматику и дает возможность использования не только альтераций, но и хроматизмов как таковых — на VI и VII ступенях.

Ладовая альтерация представляет собой изменение ступеней в пределах той же тональности, происходящее от обострения тяготения неустоев.

Модуляционная альтерация (в отличие от ладовой) образует аккорды, принадлежащие другим тональностям (прежде всего первой степени родства), и в основном служит для перехода в них. Но она может включаться в развитие и без модуляционного подтверждения, с прочным удержанием основной тональности, — при этом возникают легкие отклонения, в которых особую роль играют побочные доминанты.

Наконец, существует альтерация мелодическая по своему происхождению, которая обуславливается секундовой связью звуков в самом голосоведении, независимо от внутриладовой или модуляционной роли образующихся созвучий. Такая альтерация может включаться в ладовую структуру в качестве не вполне самостоятельного ее элемента. Характерный пример этого — повышенная VI ступень в обычном полном миноре, которая не разрешается в устой (поэтому не является следствием обострения тяготения), не приводит и к модуляции, а служит именно для мелодической связи медианты с вводным тоном, сглаживая интервал увеличенной секунды[2]. Некоторую самостоятельность VI повышенная ступень минора приобретает только в уменьшенном септаккорде, и то почти исключительно в басу или в теноре, при разрешении этой альтерированной субдоминанты в $I_{6 \atop 4}$[3].

Указанная дифференциация видов альтераций имеет важное теоретическое значение, в самом же музыкальном контексте различие их выступает ясно в характерных случаях, а иногда смешивается. К чисто ладовой альтерации, образующейся на неустойчивых звуках, относится только повышение VII ступени натурального минора (доминантовый вводный тон) и обратно-аналогичное понижение VI ступени мажора (субдоминантовый вводный тон). В остальных случаях ладовая альтерация совпадает с модуляционной (охватывающей кроме того и изменение устоев), различие же зависит от самого разрешения аккорда — в той же тональности или с привлечением другой.

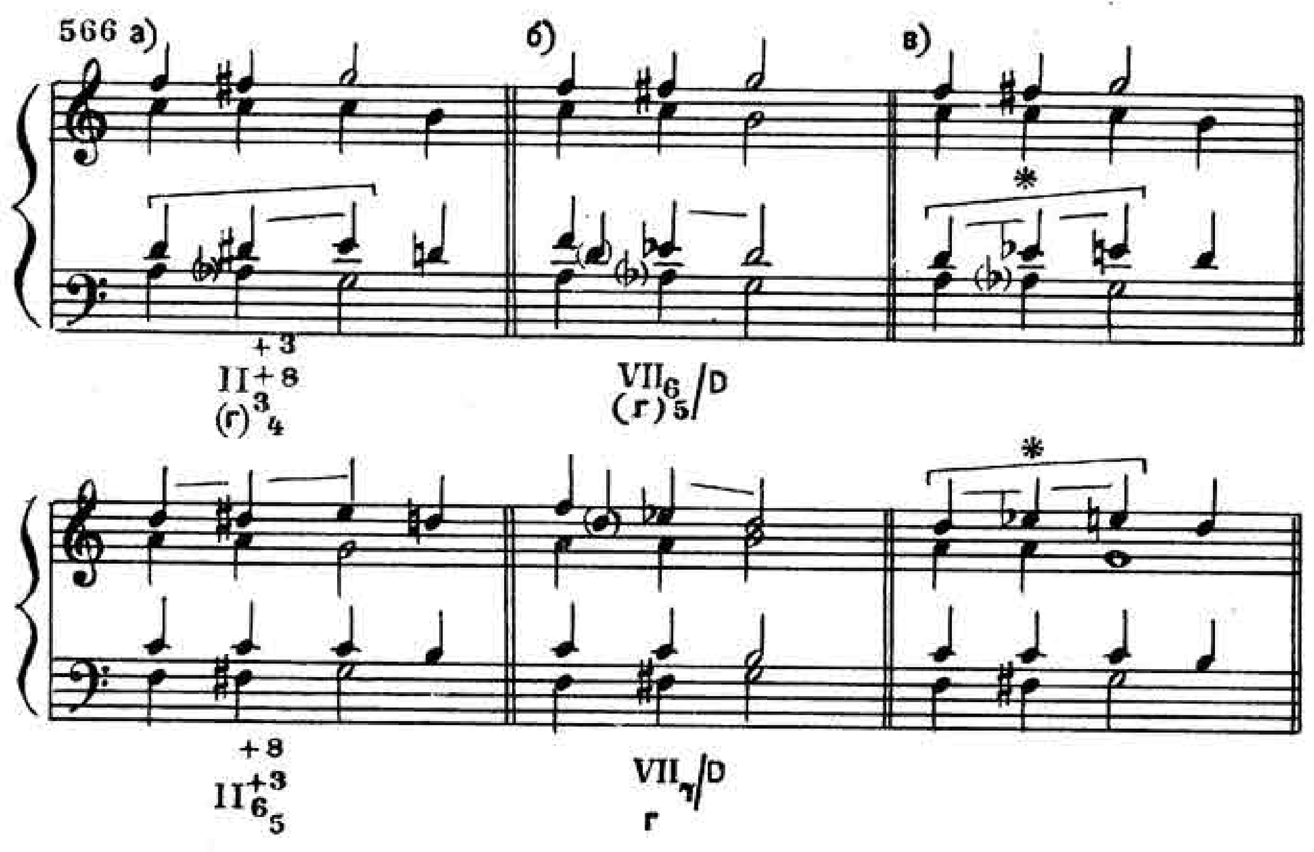
В связи с этим возникает разное энгармоническое значение альтерированных звуков, что особенно характерно для одинаковых по звучанию побочной доминанты и альтерированной субдоминанты. В мажоре, например, терцквартаккорд II ступени с повышенными примой и терцией

---

[2] Само установившееся в теории музыки название «мелодический минор» подчеркивает такую роль повышенной VI ступени, в отличие от «гармонического минора».

[3] Разрешение в верхнем голосе, плавное или скачком, изредка применяется как особый выразительный эффект (см. примеры 63, 64).

(уменьшенный, или — с дополнительным понижением VI ступени — «ложный доминантсептаккорд») при обостряющем тяготения разрешении в кадансовый квартсекстаккорд остается субдоминантовым. Такой же аккорд может разрешаться и в трезвучие V ступени, а в этом случае оказывается побочной (двойной) доминантой (в виде септаккорда VII ступени — с альтерацией или без нее), но уже с другим обострением тяготения: не II ступени лада в терцовый устой (*ре-диез — ми*), а пониженной (гармонической) септимы в квинту трезвучия (*ми-бемоль — ре*). Однако нотируется этот аккорд обычно по последнему образцу и в том и в другом случае (566).



При разрешении в квартсекстаккорд I ступени обозначение с дезальтерацией по существу теоретически неправильно. Но оно закрепилось на практике вследствие того, что этот альтерированный аккорд был прежде всего осознан как побочная доминанта (особенно в половинном кадансе), и оказалось более простым и удобным, без учета подразумеваемого энгармонизма.

Альтерированный звук может входить в состав аккорда самостоятельно, без хроматического хода. В таком случае трансформированный аккорд представляется только в своем функционально-гармоническом значении — в данной тональности или как модулирующий. При хроматическом ходе возникает уже двойственное значение альтерации — мелодическое и ладогармоническое, — вступающее часто в скрытое или явное противоречие. Например, по направленности движения данный звук альтерационно понижается, а по принадлежности к ладу является повышенной его ступенью. При явном преобладании последнего закономерна общепринятая в нотировании д е з а л ь т е р а ц и я измененного звука, отстраняющая процесс его мелодического образования. Так, хроматический ход от V ступени лада к IV нотируется посредством дезальтерации даже в миноре (*ми — ре-диез — ре-бекар*). Весьма характерна дезальтерация в миноре при хроматическом ходе от IV к III ступени. По своей мелодической роли это движение реализует обострение тяготения неустоя в терцовый устой, но по пути образует противоречащую

минору большую терцию, которая ясно звучит вследствие акустического (обертонового) преобладания мажора. Поэтому и нотируется она как таковая *(до-диез)*, энгармонически заменяя при дезальтерации пониженную IV ступень (см. примеры 583, 585, 586, 588).

Мелодическая альтерация не только включается, как было указано, в ладовую структуру как несамостоятельный ее элемент, но в своем специфическом виде вовсе выпадает из хроматической системы (как ладовой, так и модуляционной), приходя в голосоведение как бы со стороны, в частности посредством фигурирования. В этом особую роль играют проходящие ноты и, как увидим далее, вспомогательные [4]. К такой альтерации прежде всего относится повышение VI ступени мажора и аналогичное I ступени минора, что исключается из правописания хроматических гамм, отражающего ладовые закономерности. Независимо от тяготения и модулирования, мелодически альтерироваться может любая ступень лада, образуя даже такой чуждый ему звук, как, например, пониженная терция минора *(до-бемоль*, см. 593).

Смешанное значение альтераций позволяет в некоторых случаях нотировать их по-разному (с подразумеваемым энгармонизмом), сообразуясь с удобством и наглядностью записи. Это особенно относится к современной музыке — в связи со сложностью и многозначностью гармонических и мелодических образований [5].

Хроматизмы всякого рода (ладовые, модуляционные и чисто мелодические) создают неисчерпаемые возможности оживления гармонических голосов и вносят красочное звучание, придавая гармонии во многих случаях романтический оттенок, особенно в мажоре. Однако злоупотребление хроматизмами приводит к красочной перенасыщенности и пестроте, к вычурности и пряности звучания, в конце концов к нивелировке ладофункциональных и мелодических связей в гармоническом движении.

В напевно-полифоническом фигурировании надо пользоваться хроматизмами экономно, в основном твердо опираясь на диатонику.

Тем не менее ресурсы хроматики должны быть освоены всесторонне для использования ее по мере надобности в уместных случаях, тем более в альтерационной «романтической» гармонии и в фигурации другого рода (солирующей, подголосочной, пассажной).

Ниже будут рассматриваться хроматизмы почти исключительно в пределах одной тональности (ладовые и мелодические) с тем или иным участием проходящих нот и с применением альтерированных аккордов, главным образом в миноре, альтерационная структура которого (с повышением VI и VII ступеней) дает к этому наибольшие возможности. Модуляционная хроматика пока остается в стороне, так как сразу слишком усложнила бы предмет исследования и технику усвоения. Прежде всего обратимся к простейшим случаям — к конкордансным хроматизмам с самостоятельными промежуточными аккордами.

---

[4] Мелодическая альтерация особенно свойственна ленточному движению, см. пример 74.

[5] В классическом наследии изредка встречаются случаи нотирования, не соответствующего явно преобладающему ладогармоническому значению альтерированного звука. Так, например, в прежних изданиях прелюдии № 4, e-moll Шопена вводный тон в доминантовой гармонии *(ре-диез)* обозначен как *ми-бемоль* — по признаку нисходящего мелодического движения голоса (в последующих изданиях это исправлено). Подобное теоретически неправильное обозначение, но уже альтерированной гармонии, имеется и в его этюде № 10. Скрябин часто по-разному нотирует свои одинаковые по структуре альтерированные нонаккорды с побочными тонами, что иногда вводит в заблуждение при анализе.

Восходящая *а* на IV ступени образует весьма употребительную альтерированную субдоминанту, разрешающуюся с обострением ладового тяготения (567).

567



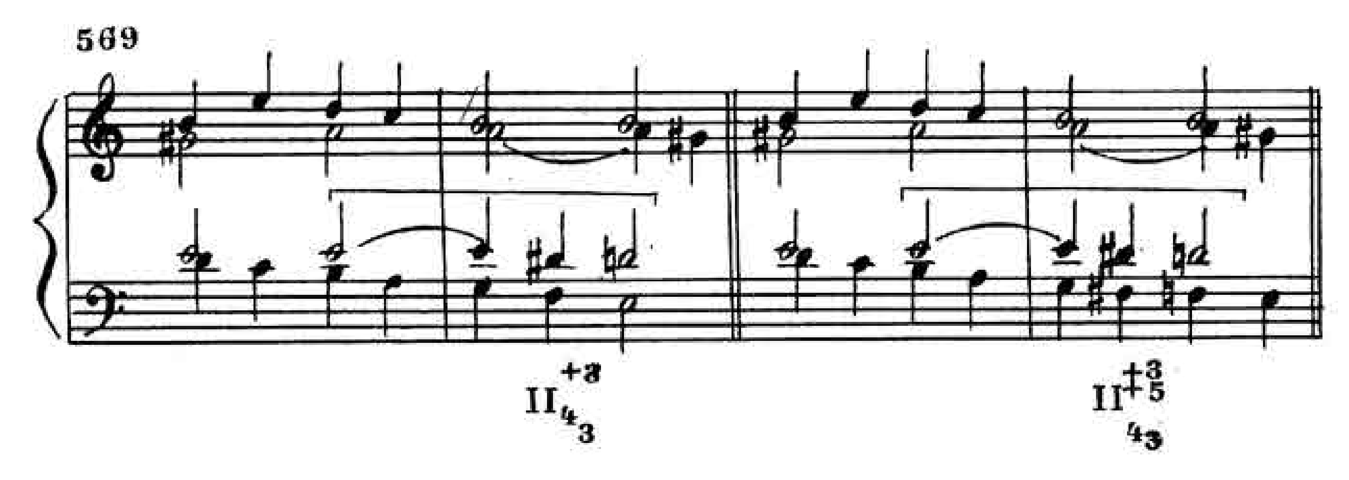
Нисходящая *а* с дезальтерацией возможна на IV, а также на VI ступени лада (568).

568



В примере 569 такая же нисходящая *а* на субдоминанте приводится в соединении с задержанием — как промежуточное его разрешение.

569



В примере 570 хроматически альтерированная VI ступень мелодически не связывается с вводным тоном, а разрешается в V ступень лада (о такой возможности упоминалось выше). Во втором образце хроматическая восходящая на IV ступени в качестве аккордового тона служит приготовлением задержания.



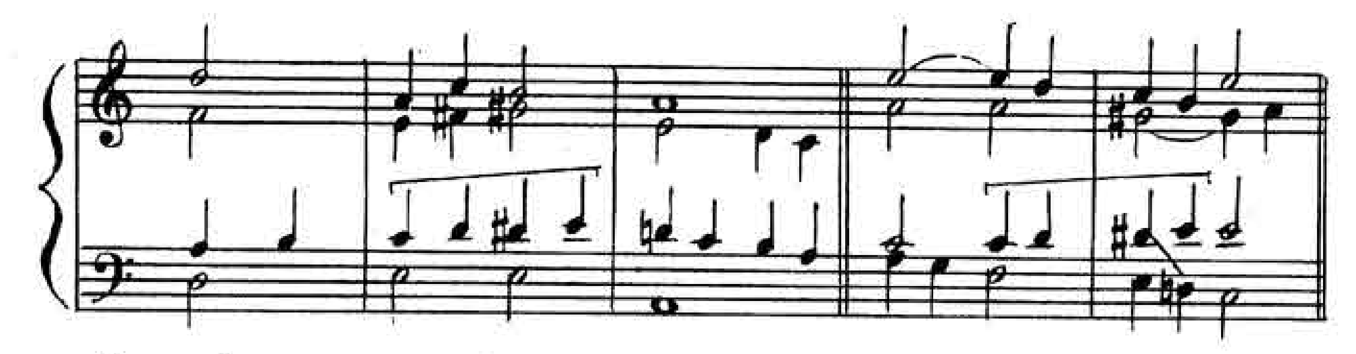
Более самостоятельное мелодическое значение имеют дискордансные хроматические проходящие, вносящие особую красочность при диссонировании на сильной доле.

Нисходящая *а* может быть на тонической гармонии (571), а нисходящая *б* — на доминанте в движении к септиме (572).



Дискордансная восходящая *б* возможна и на тонической и на доминантовой гармонии (573).





Полный минор дает большие возможности красочного обогащения гармонии посредством хроматизмов в верхнем тетрахорде.

В примере 574 восходящая хроматическая на VI ступени образует попутное трезвучие II ступени мелодического лада, не вполне гармонически самостоятельное и требующее движения голоса к вводному тону.

574

II м 6 — II м 6

IV — II м 6 — V 4/3 — II м — VII 6

В примере 575 восходящая *б* оказывается дискордансной на доминанте. В пятом образце добавление второй хроматической восходящей на IV ступени усиливает диссонантную красочность аккорда.

575





При хроматическом движении в миноре по верхнему тетрахорду именно вводный тон служит аккордовой опорой. Поэтому роль проходящей падает на VII натуральную ступень лада, которая должна затушевываться в своем звучании, чтобы не слишком противоречить функциональности доминантовой гармонии. В примере 576 такую затушевку образует хроматическая дезальтерированная нисходящая в другом голосе, что все вместе придает гармонии особую красочность.

576



В нисходящем хроматическом движении (*соль-диез — соль-бекар*) такая затушевка уже не нужна, ибо VII натуральная ступень воспринимается как дезальтерация опорного вводного тона, даже при образовании явного конкорданса (577).

577



Цепочки красочных хроматических нисходящих, образующих при своем движении и дискордансы и промежуточные конкордансы, приводятся в примере 578.

578

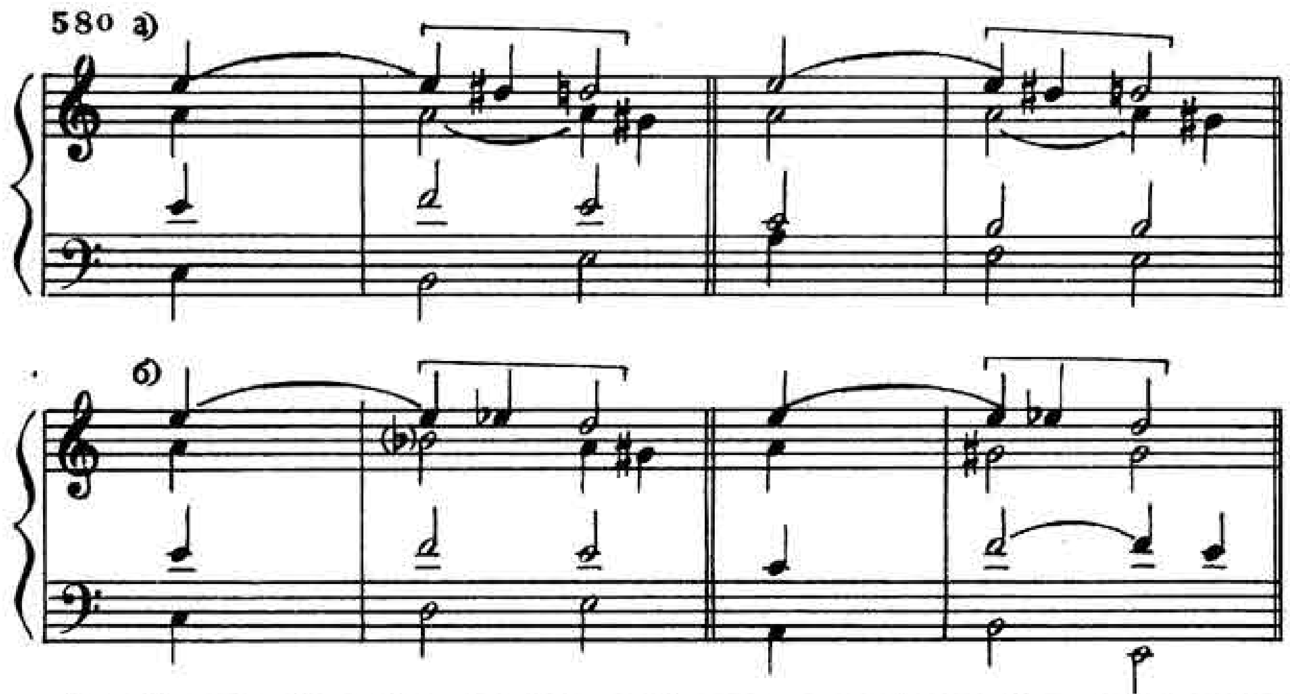


Пример 579 показывает своеобразное соединение приемов, очень важное для мелодической связи доминанты с медиантой. В прерванном кадансе минора задержанный вводный тон не может разрешаться в VI ступень из-за интервала увеличенной секунды, поэтому по пути разрешения включается дезальтерированная нисходящая *а* на VII натуральной ступени лада, подменяющая разрешение задержания. В последних образцах это соединение дается в усложнении — с продленным задержанием в сопрано, а также с переменой на нем аккордов и с длинным хроматическим движением задержанного альта к окончательной аккордовой опоре.

579



Задержание может разрешаться на субдоминанте (II_7) в альтерированный аккордовый тон, а при дальнейшей его дезальтерации образуется хроматизм (580 *а*). Такое малосекундовое движение может образовать дискордансную хроматическую проходящую по пути разрешения задержания, например, на секстаккорде II ступени, тем более «неаполитанском», или на квинтсекстаккорде VII ступени. В таком случае альтерация является уже чисто мелодической и как таковая должна обозначаться как понижение V ступени лада (580 *б*).

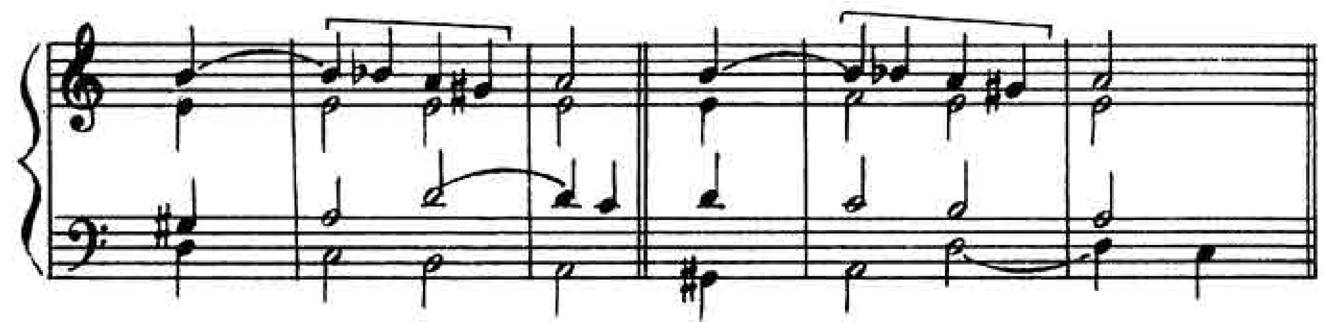


На II ступени такая же хроматическая дискордансная проходящая приобретает значение ладовой альтерации в качестве «фригийской секунды», но сохраняет свою мелодическую специфику (581).



В примере 582 показано соединение хроматической проходящей с диатонической на сильной доле, подменяющей разрешение задержания.





Понижение IV ступени минора, входящее в систему ладовых альтераций как обострение тяготения в терцию лада, перекрашивает его в мажор. Поэтому при соединении задержания и хроматической нисходящей, последняя приобретает самостоятельное аккордовое значение и нотируется как мажорная терция с последующей дезальтерацией (*до-диез — до-бекар*). При таком противоречии гармоническое преобладание проходящей особенно сказывается в заключительном кадансе на пролонгированной тонике с «игрой красок» одноименного мажора и минора (583).

583



Восходящий хроматизм (*до—до-диез*) несет в себе субдоминантовую модуляционность, проявляющуюся в разной мере в зависимости от музыкального контекста. В примере 584 *а* она несколько подчеркивается коротким отклонением (благодаря звуку *си-бемоль* образуется VI_{65} в тональности d-moll), которое сейчас же затушевывается возвращением в a-moll. В примере же 584 *б* промежуточная побочная доминанта так и не сыграла своей роли, непосредственно перейдя в VII_{43} той же тональности.

584 а) б)



В примере 585 *а* субдоминантовая модуляционность восходящего хроматизма в сопрано несколько тушуется на кадансовом квартсекстаккорде, который сам по себе крепко утверждает основную тональность. Затушевке содействует и задержание в теноре, благодаря которому промежуточное мажорное сочетание скользит на слабой доле. А дальше хроматическая нисходящая в теноре на субдоминанте нейтрализуется в своем мажорном звучании, превращаясь по разрешению обостренного тяготения в ладовую альтерацию. По последнему признаку теоретически правильнее было бы ее нотировать непривычным для минора звуком

ре-бемоль с образованием промежуточного дважды альтерированного трезвучия IV ступени (585 *б*).



В приведенных примерах проявляются тонкие различия в красочном соотношении минора и мажора, зависящие от деталей музыкального контекста.

В примере 586 показана возможность фигурационной обработки простого аккордового движения хроматическими проходящими, дискордансными и образующими промежуточные альтерированные аккорды.



В мажоре хроматизмы приобретают другие оттенки. Понижение III ступени не создает определенного ладового контраста одноименного минора и в качестве мелодической альтерации легко подчиняется мажору (в силу акустических закономерностей), особенно на доминанте. Яркой красочностью отличается гармонический мажор и особенно связанное с ним понижение VII ступени, образующее мелодический мажор, который вносит в лад субдоминантовую модуляционность (587).



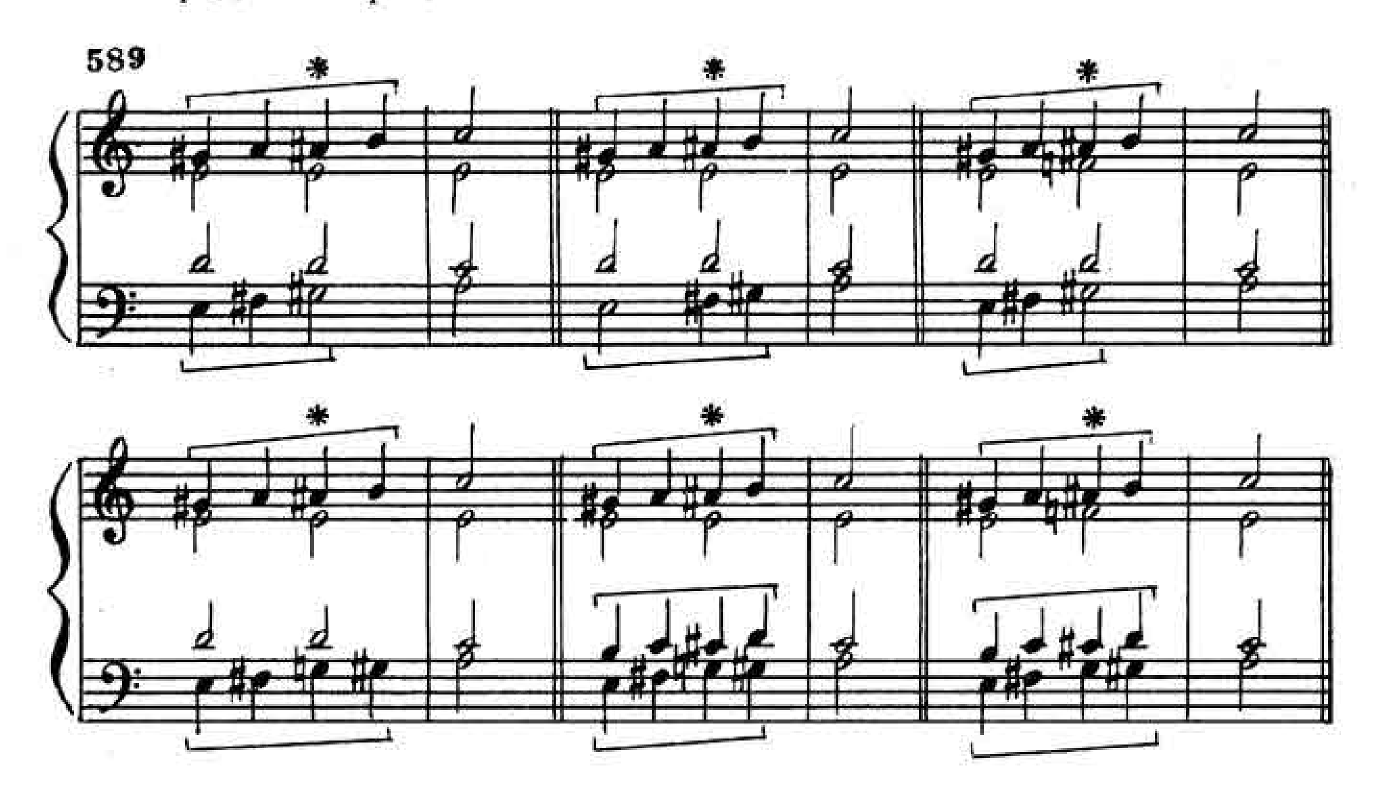


В примере 588 *а* повышение примы доминантсептаккорда образует побочную доминанту, приводящую к отклонению в параллельный минор (который окрашивается мажором хроматической нисходящей). В примере 588 *б* хроматическое повышение квинты в тонике модуляционно подчеркивает переменную тоникальность последующей субдоминанты, в которой такое же повышение при переходе к секундаккорду V ступени оказывается уже чисто мелодическим. Повышенная квинта на секундаккорде (ладовая альтерация) задерживается на секстаккорде I ступени вместе с вводным тоном, что в сочетании с басом образует обостренно диссонирующее красочное звучание.



Нам остается рассмотреть хроматизмы с чисто мелодической альтерацией, образующей чуждые ладу своеобразные красочные гармонические сочетания.

В примере 589 приведены разные варианты фигурационной обработки последования V_7—V_{6_5} и V_7—VII_7 в миноре проходящими с участием такого рода альтераций.



Большие возможности раскраски звучания предоставляет хроматическое комплексное движение голосов на органном пункте, особенно доминантовом (590).

590

В примере 591 — более развернутые построения с участием подобных хроматизмов.

591



В примере 580 уже было показано понижение V ступени в миноре. В мажоре оно выглядит еще более необычно, так как не совпадает ни с ладовой, ни с модуляционной альтерацией (592 *а*), между тем энгармоническая замена *соль-бемоль* на *фа-диез* при наличии *фа-бекара* в другом голосе (как переченье) не соответствовала бы чисто мелодическому образованию проходящей и была бы теоретически неправильной. Такая же проходящая на сильной доле в большей мере выявляет своеобразие гармонического звучания (592 *б*).

592



Неаполитанский секстаккорд привлекает в минор еще более чуждую ладу чисто-мелодическую альтерацию — понижение III ступени (*до-бемоль*) в виде хроматической проходящей к удвоенной «фригийской секунде». Такое диссонирующее сочетание естественно звучит не только на слабой, но и на сильной доле (593).

593



§ 7. Переченья

Проходящие, в силу своей ясной направленности и инерции движения, дают большие возможности образования всевозможных переченний, как мягких, мало заметных, так и весьма резко диссонирующих. Любое переченье логически и психологически оправдывается при твердой ладовой основе голосоведения и гармонической его организации. При таких условиях переченье создает особую красочность звучания и может служить важным выразительным средством. В теории музыки установилось предубеждение против переченний, однако надо их не запрещать и не избегать, а уметь рационально и смело применять.

По силе противоречия значительно различаются разновременное (косвенное) переченье и одновременное. Разнородная структура полного минора, объединяющего в себе гармонический, натуральный и мелодический лады, создает в верхнем тетрахорде наиболее противоречивое переченье, образующее полиладовость (см. гл. V, § 7). Аналогичная полиладовость образуется и в мажоре при объединении натурального и гармонического (а также мелодического).

В примере 594 схематически показаны существенно различающиеся косвенные переченья в миноре между натуральной VII ступенью и ее вводнотонным повышением: переченье с направленностью голосов, вполне соответствующей ладовой основе, и поэтому всегда приемлемое (*а*); переченье с неестественной направленностью и поэтому логически неоправданное и плохо звучащее (*б*). Важно отметить, что во втором случае происходит пересечение демаркационной границы в движении обоих голосов, то есть, один голос заходит за перечащий звук другого голоса.



Подобное переченье образуется и в объединенном мажоре на VI ступени (595).



Пересечение образуется и при противоположном голосоведении, противоречащем ладовой основе (596).



Приведенные пересекающиеся переченья звучат очень необычно, по существу грубо и могут служить лишь в качестве особого преднамеренного выразительного эффекта. В классическом наследии они встречаются только в исключительных случаях, в обычных же условиях аккордового движения и его полифонизации недопустимы.

Однако в миноре и мажоре при противоположном движении голосов может образоваться вполне естественное в ладовом отношении пересекающееся переченье, которое можно применять без опасения (597).



При альтерировании IV ступени, характерном и для минора и для мажора, образуется уже не полиладовое переченье. Оно может быть и на других ступенях, но менее употребительно.

Различаются переченье альтерированной проходящей с диатоническим тоном аккорда и наоборот — диатонической проходящей с альтерированным тоном.

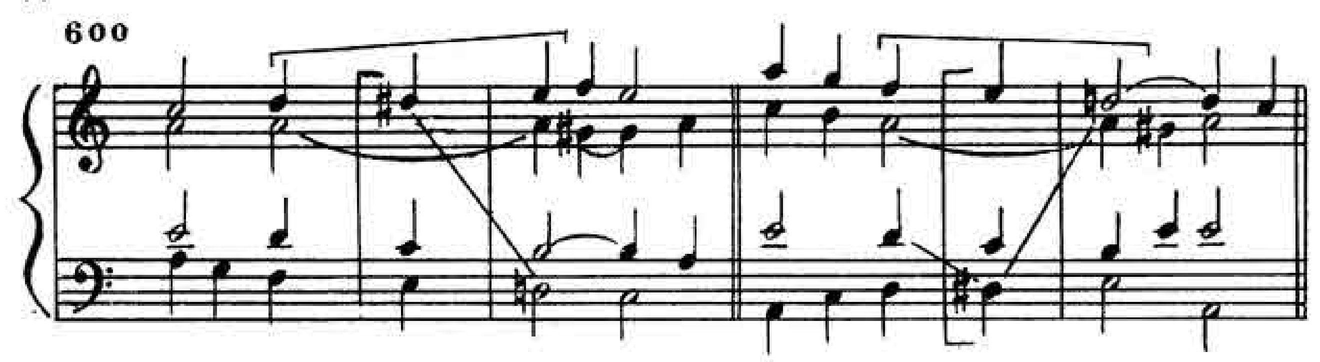
Косвенные переченья уже встречались в прежних примерах, приводим более показательные образцы (598).



В примере 599 — пересекающееся переченье, указанное в примере 597.



В примере 600 альтерированный звук *ре-диез* резко диссонирует не с перечащим *ре-бекаром,* а с проходящей (в первом образце — в басу, во втором — в сопрано), что вполне оправдывается плавным голосоведением.



В примере 601 полиладовое переченье *соль-диез — соль-бекар* возникает благодаря пролонгированному неслигованному задержанию вводного тона на медианте.



Косвенное переченье при противоположном движении голосов по верхнему тетрахорду показано в примере 602. Здесь приведены последние образцы из примеров 378 и 446 — с усложнением их проходящими, которые вносят резкое диссонирование на VI повышенной ступени и VII натуральной.



В примере 603 при хроматическом движении голосов сочетание этих ступеней попадает на сильную долю и создает большой септаккорд (ложный конкорданс), производящий резко диссонантное впечатление благодаря полиладовому противоречию с последующим переченьем. Здесь особенно сказывается зависимость слуховой оценки отдельных сочетаний от их ладового значения в самом музыкальном контексте.

603



Строгая логика такого резко диссонирующего, но естественного в ладовом отношении голосоведения позволяет применять его в особых случаях.

Бóльшее противоречие в голосоведении возникает при одновременном переченье, диссонирующем резко или смягченно в зависимости от многих обстоятельств. В этом отношении различаются: переченье проходящей *а* на продленном (лежащем) аккордовом тоне и непосредственно сталкивающееся — на слабой или сильной доле.

Первое мягко диссонирует при хроматической проходящей в верхнем голосе (604) и грубее при проходящей в басу (605).

604





В примере 606 *а* — наоборот: диатоническая проходящая перечит с лежащим в сопрано альтерированным тоном, вводным, образующемся как неслигованное задержание; в примере 606 *б* такое же переченье, но не полиладовое — на повышенной IV ступени лада и с резким диссонированием первой проходящей на сильной доле.

606 а)

б)

При лежащем альтерированном тоне в басу, такое же переченье усиливается в диссонировании (607).

607



Одновременное с т а л к и в а ю щ е е с я переченье создает ярко красочное резкое диссонирование, приобретающее особое выразительное значение при естественном голосоведении. Из весьма разнообразных возможностей надо в первую очередь обратить внимание на хорошо звучащее переченье между септимой аккорда и малосекундовой восходящей к его основному тону (608, 609).

608





609

В примере 610 — такое же переченье между восходящей в нижнем голосе (басу или теноре) и септимой в сопрано.

610

Возможно столкновение в уменьшенном вводном септаккорде или в альтерированном субдоминантовом: диатоническая нисходящая к септиме перечит с основным тоном в басу (611) или теноре (612).

611

612

Одновременное перечeнье может образоваться и в самом фигурировании двух голосов, при задержании и проходящих. На слабой доле при оголенности сочетания оно звучит очень жестко, особенно полиладовое, на VI и VII ступенях (613, 614).

613



614



На сильной доле со сменой полно звучащим аккордом диссонирование насыщается и поэтому несколько смягчается (615).

615

$I_{6 4}$ VI IV_6 $I_{6 4}$

В особых условиях голосоведения на ясной функционально-гармонической основе оправдывается перечащее столкновение даже в параллельном нисходящем движении голосов от октавы.

При переченье на слабой доле хроматическая проходящая идет на септиму аккорда, а диатоническая соединяется со второй проходящей на сильной доле (616).

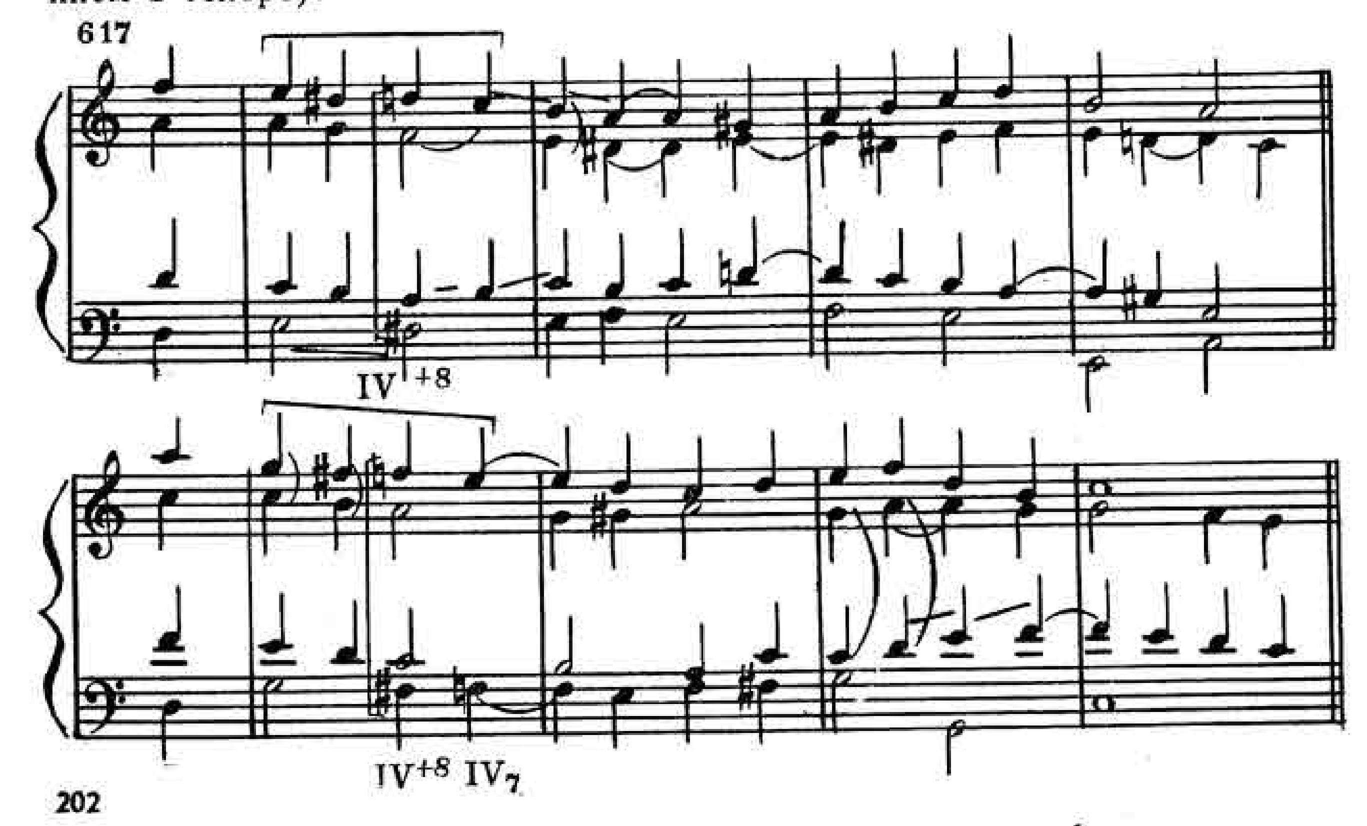
616



Во всех этих случаях переченье возникает именно при дезальтерации звуков, в соответствии с их ладовым значением и нотированием. Если же их нотировать по мелодической направленности, как хроматическое понижение аккордовых тонов (бемоли вместо диезов, чисто мелодическая альтерация), то переченья не образуется, так как вместо уменьшенной октавы получается большая септима.

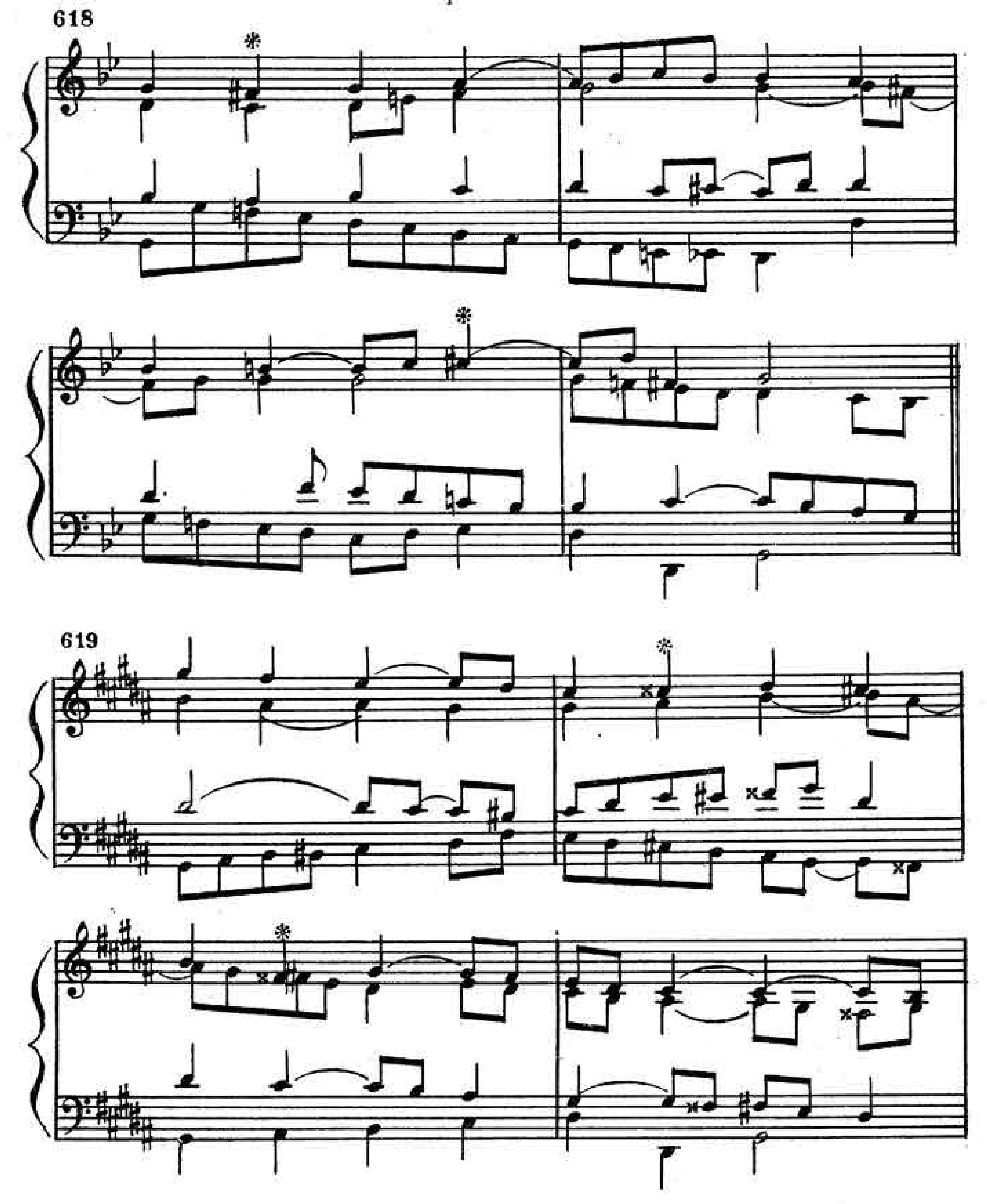
При переченье на сильной доле для естественности звучания требуется другое голосоведение. В примере 617 бас идет на альтерированный основной тон субдоминанты, а в сопрано вторая, хроматическая проходящая спускается к ее септиме (во втором образце — красочно «звенящие» параллельные квинты в верхних голосах с терцовым их заполнением в теноре).

617



На основе указанных принципов возможны и другие переченья, в том числе и в модуляциях.

В примерах 618, 619 — развернутые построения (в виде периодов) с экономным использованием перечений.



Глава X

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ НОТЫ

§ 1. Общая характеристика

Основной позиционный признак вспомогательной ноты — секундовое прилегание к последующей опоре[1]. Для напевно-полифонической фигурации более характерна (но не обязательна) секундовая связь и с предшествующим аккордовым тоном — такая двухопорная вспомогательная образует верхний или нижний мелодический изгиб. Без этой связи вспомогательная идет скачком на дискордансный прилегающий звук и называется скачковой.

Укороченная вспомогательная приобретает характер форшлага (как типичной разновидности мелизмов). Ритмически удлиненная вспомогательная на сильной доле создает мелодический нажим на аккордовый тон и в этом отношении (как прессарная) сходна с неслигованным задержанием, но в корне отличается от него по своей позиции, так как не приготовляется на предшествующем аккордовом тоне[2].

Сами по себе вспомогательные не обладают динамикой, столь свойственной задержанию и проходящим нотам. Основная их роль — мелодическое опевание аккордовых тонов и орнаментирование фигурационного движения. Поэтому они приобретают весьма важное значение в напевно-солирующей и особенно в орнаментально-пассажной фигурации. В полифонизации же гармонического движения они не вполне самостоятельны и служат лишь вспомогательным вяжущим средством при мелодической связи между собой и главным образом с задержанием и с проходящими. В таком виде они орнаментально усложняют полифоническую фигурацию, придавая ей узорчатую гибкость (см. § 4, 5). Вспомогательная порождает некоторую инерцию дальнейшего

[1] По этому признаку вспомогательная существенно отличается от камбиаты, которая прилегает только к предшествующей опоре (см. гл. XII).

[2] Вследствие указанного сходства, как уже говорилось (см. гл. V, § 2), такая вспомогательная ошибочно называется в теории музыки неприготовленным задержанием, что не соответствует ее характерным позиционным признакам.

движения, но в меньшей степени, чем проходящая. Для двухопорной вспомогательной (как и для других приемов) характерно образование неаккордового звука, но она может быть и конкордансной, приобретая в относительно медленном движении (особенно на сильной доле) двойственное значение — мелодическое и гармоническое. Хроматическое понижение или повышение вспомогательной, вносящее красочность звучания, является **альтерационным**, но не превращается в хроматизм, под которым в специальном смысле слова следует подразумевать мелодическое движение голоса, изменяющее ту же, а не другую ступень лада, что свойственно проходящим нотам (см. гл. IX, § 6).

Разновидности вспомогательных нот различаются по следующим основным структурным признакам

1. С двумя опорами или с одной, последующей (скачковая).
2. На слабой *(а)* или на сильной *(б)* доле.
3. Верхняя (нисходящая) или нижняя (восходящая).
4. С ходом на большую или малую секунду.
5. По своему месту в ладу (на какой ступени).
6. На каком тоне аккорда.
7. В верхних голосах или в басу.
8. На одной гармонии или со сменой аккордов.
9. Дискордансная или конкордансная.
10. Диатоническая или альтерационная.

Наиболее важные качественные различия зависят от первых четырех признаков в конкретных условиях музыкального контекста.

Возможности использования вспомогательных в разного рода фактуре весьма разнообразны. Они могут быть форшлаговыми (мелизмами), прессарными, возникать и обособляться в гармонии без линеарного голосоведения — но все это напевно-полифоническому фигурированию не свойственно и поэтому рассматриваться здесь не будет.

§ 2. Вспомогательные на слабой доле

Верхней вспомогательной *а* одинаково свойствен ход и на малую и на большую секунду — в зависимости от ладовой структуры. В сопрановом голосе вполне оправдывается ее восходящее движение с септимы в основной тон, даже на доминантсептаккорде, недопустимое в самом гармоническом голосоведении. В среднем голосе такое движение возможно, но менее естественно (как мелодически не солирующее), в басу же не рекомендуется вследствие временного, но слишком явного превращения секундаккорда в трезвучие (620).

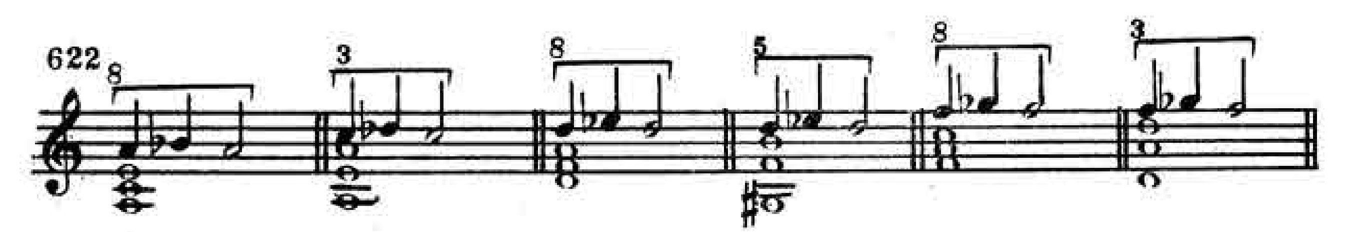
620



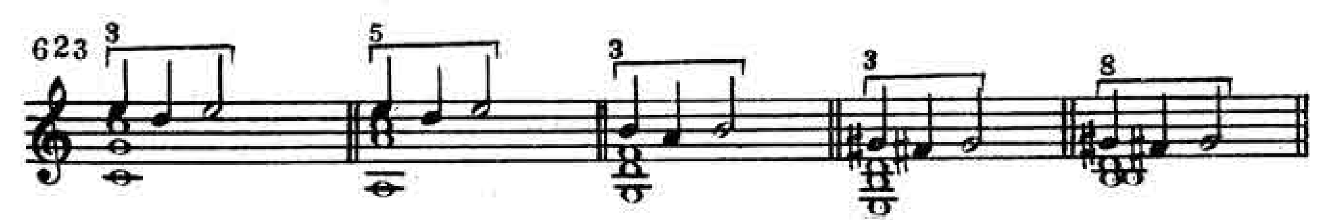
Понижение верхней вспомогательной естественно только в тех случаях, когда оно соответствует ладовой или модуляционной альтерации (621).

621

Без этого условия альтерационное понижение звучит искусственно и, как общее правило, в напевном фигурировании не применяется (622).

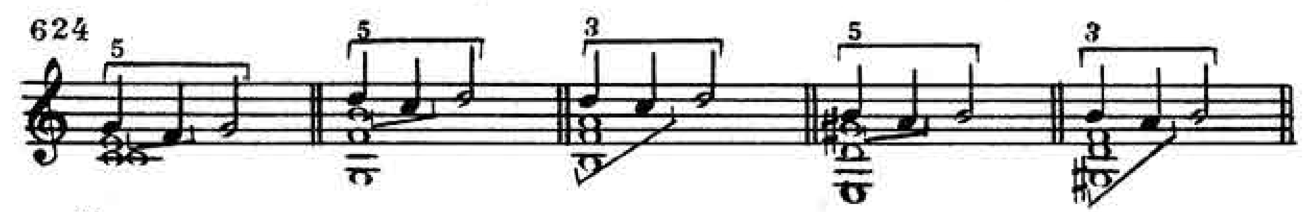


Совсем иначе обстоит дело с нижними вспомогательными, характер звучания которых зависит от разных причин. Большесекундовая вполне естественна в интервале большой терции между тонами данного аккорда (учитывая и расстояние в другой октаве), особенно на вводном тоне — в последнем случае образуется тоже своего рода привилегированный ход (623).



В интервале малой терции вспомогательная оказывается в малосекундовом соседстве с другим аккордовым тоном, который создает некоторое препятствие к ее образованию (особенно вводный тон в мино-

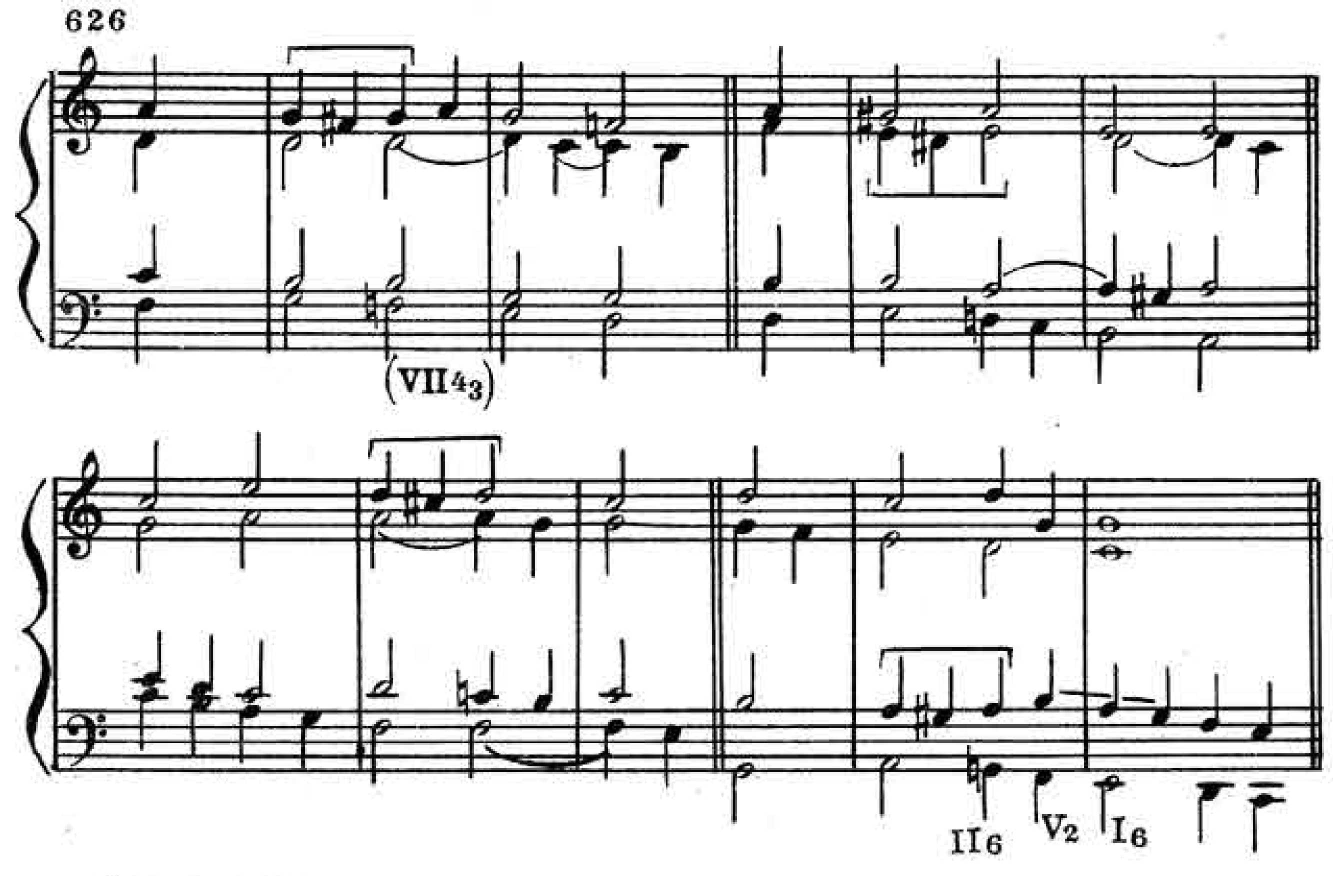
ре). Такое фигурирование звучит грубее, и надо пользоваться им осторожно (624).



Наконец, «тупо» звучит нижняя вспомогательная на приме, временно образующая малую септиму, которая, вопреки своей гармонической природе, идет вверх. Такого голосоведения следует избегать (625).



Малосекундовая нижняя вспомогательная всегда звучит хорошо. Ее альтерационное повышение исправляет «неудобные» случаи, указанные выше. Оно превращает малую септиму в большую, которая теряет свое гармоническое преобладание и, мелодически обостренно, вполне естественно идет вверх (626).



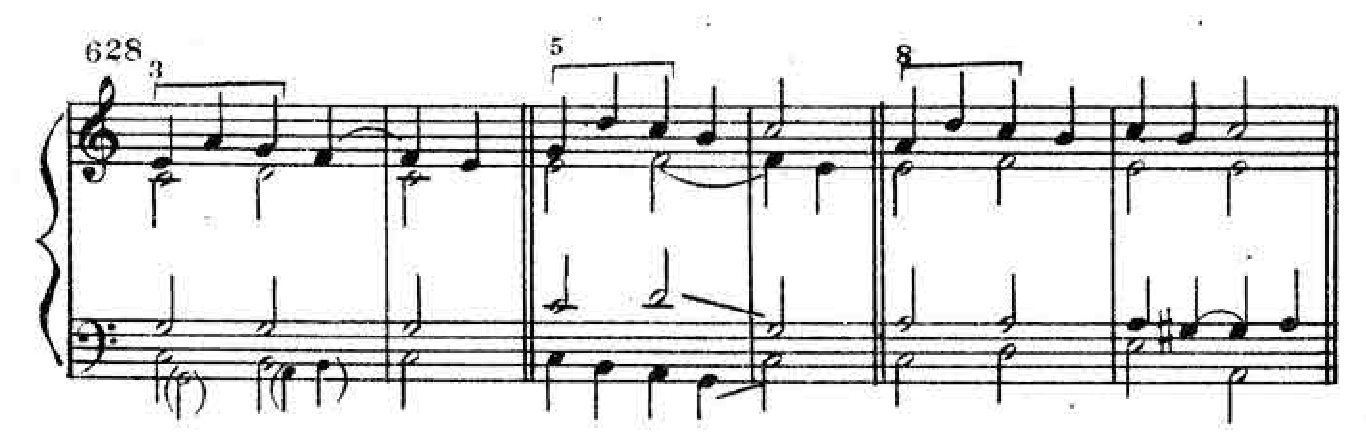
От малосекундового соседства с аккордовым тоном нижняя вспомогательная избавляется повышением, которое может привлечь чисто мелодическую альтерацию, даже такую чуждую ладу, как дважды повышенная VI ступень в миноре (627).

627

Нижние альтерированные вспомогательные весьма свойственны напевно-солирующей и особенно орнаментальной фигурации, где применяются и в тех случаях, когда в повышении нет настоятельной необходимости.

Скачковые вспомогательные *a* интонационно индивидуализируются, поэтому более свойственны солирующему голосу, и в полифонической фигурации они находят свое место главным образом в сопрано. Важно отметить, что скачок должен попасть на неаккордовый звук той же гармонии[3]. Это очень ограничивает возможности применения верхней вспомогательной (628).

628



Нисходящие скачки более естественны и разнообразны, особенно с альтерированными вспомогательными (629). Возможен септовый скачок, превращающий проходящую в вспомогательную на октаву ниже. Скачок может бросать септиму, оставляя ее без разрешения, но с восстановлением ее в другом голосе (отмечено звездочкой). В последнем образце альтерированная проходящая в теноре заполняет звучание.

[3] Конкордансный скачок представляет собой педему, а не вспомогательную (см. гл. XI).



§ 3. Вспомогательные на сильной доле

Вспомогательные на сильной доле (*б*) звучат гораздо напряженнее чем на слабой, поэтому им еще более свойственны особенности, указанные в предыдущем параграфе. Например, нижняя большесекундовая естественна только на привилегированном ходе, в остальных же случаях требуется альтерирование.

Эти вспомогательные более самостоятельно орнаментируют фигурирование и приобретают индивидуализированное интонационное значение в опевании аккордовых тонов, поэтому характерны для солирующего голоса (напевного или пассажно-орнаментального), а также для подголосочного фигурирования в виде повторяющейся попевки.

В полифонической фигурации находят свое место главным образом двухопорные вспомогательные *б*. Они применяются в мелодических последованиях и соединениях приемов (почти исключительно в сопрановом голосе), но возможно их использование и в самостоятельном виде. В примере 630 показаны верхние вспомогательные — на той же гармонии и со сменой аккордов.

630



В примере 631 — нижние вспомогательные; в последнем образце использована большесекундовая на доминанте, с привилегированным ходом.

631



Для скачковой вспомогательной *б* возникает потребность в толчке на слабой доле от аккордового тона. Эту роль выполняет гармоническая нота (педема) или разрешение предыдущей вспомогательной, что дает возможность последовательного (цепочного) их проведения. В примере 632 образуется при этом конкордансная вспомогательная (септима VII_7), которая в таком контексте отнюдь не утрачивает своего специфического мелодического значения. В примере 633 приведены нижние скачковые вспомогательные, в последнем образце — большесекундовая с привилегированным ходом.

632

К

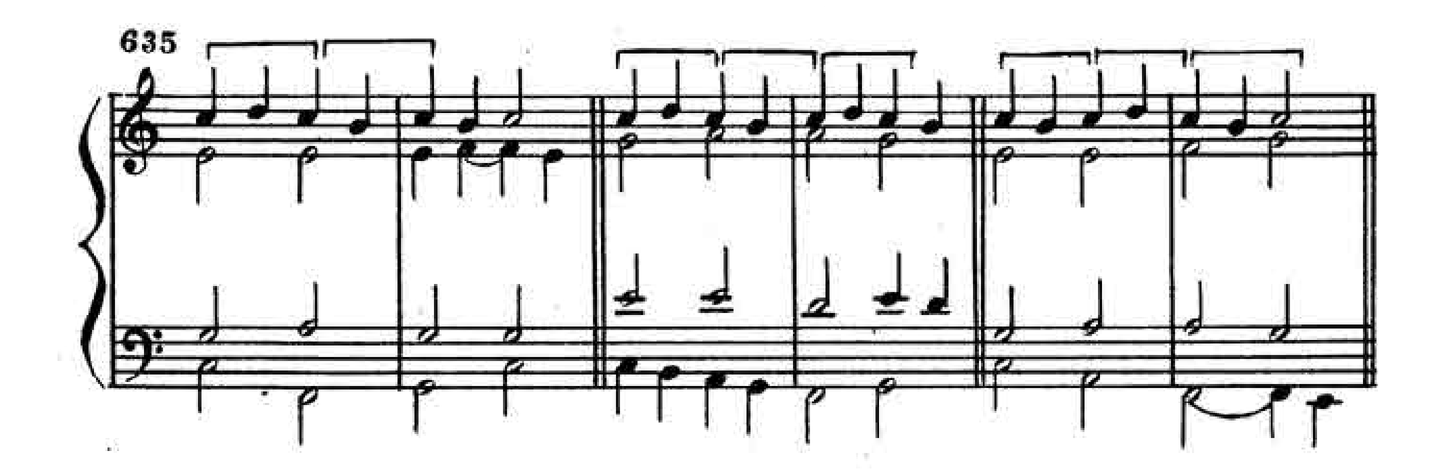
633

Вспомогательная может разрешаться со сменой гармонии — при общем тоне с предыдущим аккордом (634).

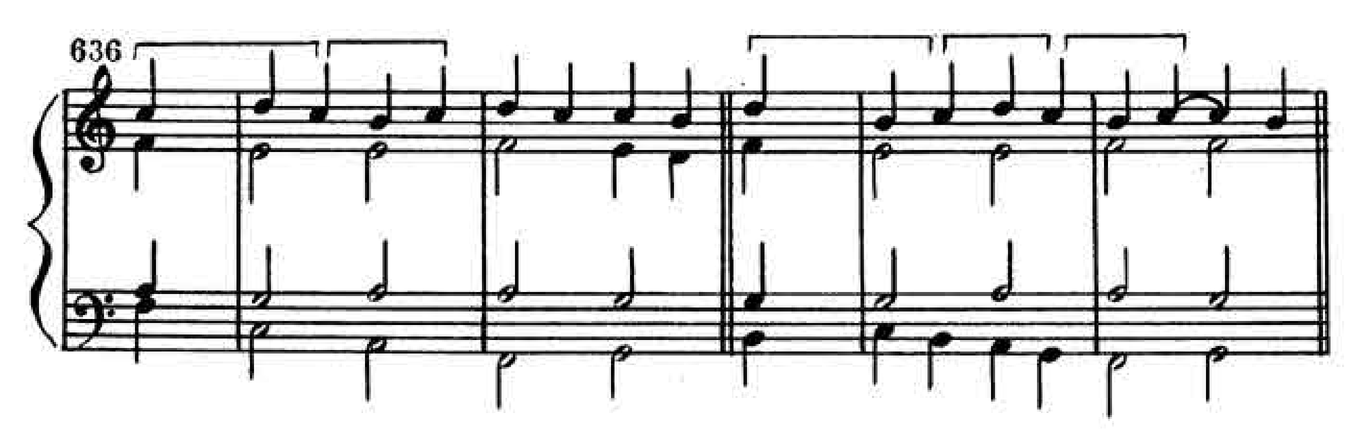


§ 4. Мелодические последования

Последование вспомогательных *а* на одинаковых опорах образует фигурирование голоса на том же месте и производит впечатление пассивности и однообразия (635).



Несколько более активно звучит аналогичное последование вспомогательных на сильных долях (636).

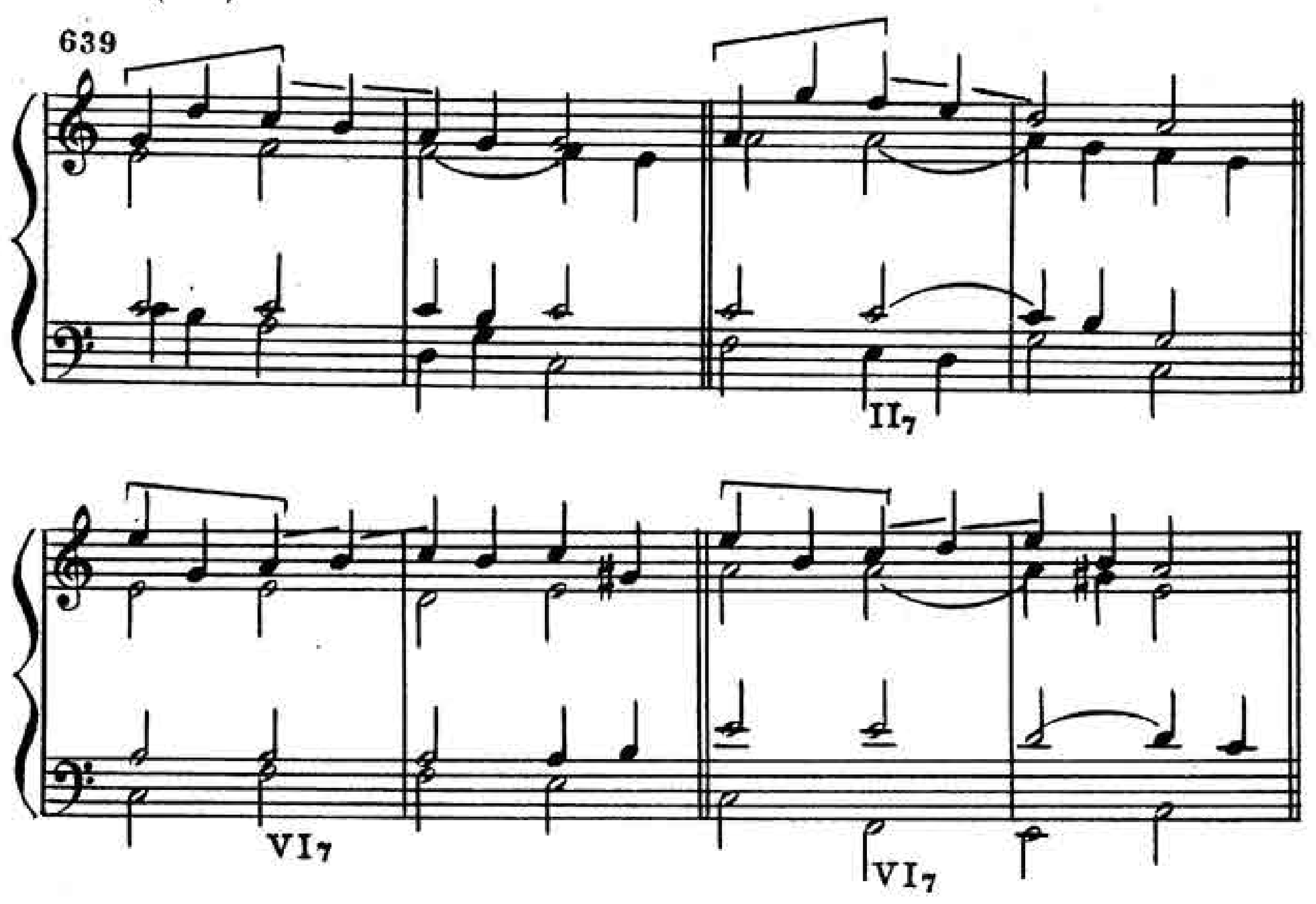


Последование вспомогательной с проходящей, по инерции идущей в том же направлении, уже полностью активизирует движение (637, 638).

637



Такое же последование со скачковой вспомогательной, заполняющее интервал («звуковое пространство»), придает голосу особую распевность (639).

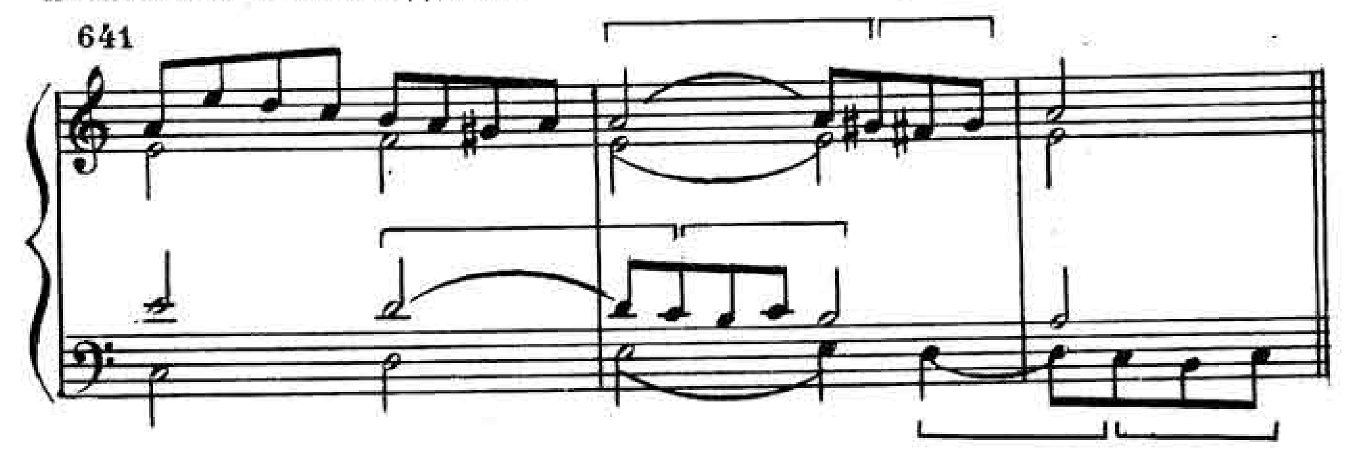


Весьма характерно, особенно для кадансов. употребление нижней вспомогательной после разрешения задержания, образующее мелодический изгиб. Вспомогательная попадает на слабую долю при укорочении ритмической длительности (640).



В примере 641 показаны такие последования в разных голосах в более оживленном движении восьмыми — со вспомогательными на относительно сильных долях.

641



Менее обычен, но вполне естествен мелодический изгиб, образованный верхней вспомогательной после восходящего задержания (642).

642



Вспомогательная *б* может идти в обратном направлении после опоры проходящей *б*, что имеет некоторое сходство с предыдущим (643).

643

V7 VI7

VI IV7

§ 5. Мелодические соединения

Непосредственное соединение (в одном звене) вспомогательных с другими фигурационными приемами предоставляет много разнообразных возможностей.

В примерах 644 и 645 показано сцепление вспомогательной *б* с предшествующей проходящей *а*.



Обратное соединение — вспомогательной *а* с последующей проходящей *б* — образуется при включении вспомогательной в нисходящее или восходящее задержание между его приготовлением и разрешением, вместо центрального момента (646).

646



Такое превращение задержания в проходящую еще более очевидно при большесекундовом восходящем задержании на привилегированном ходе (647).

647



Сцепление вспомогательной *а* с проходящей *б* имеет самостоятельное значение при альтерационном изменении той же ступени (в миноре — вводного тона или VI ступени), которое уничтожает возможность задержания (648).

648



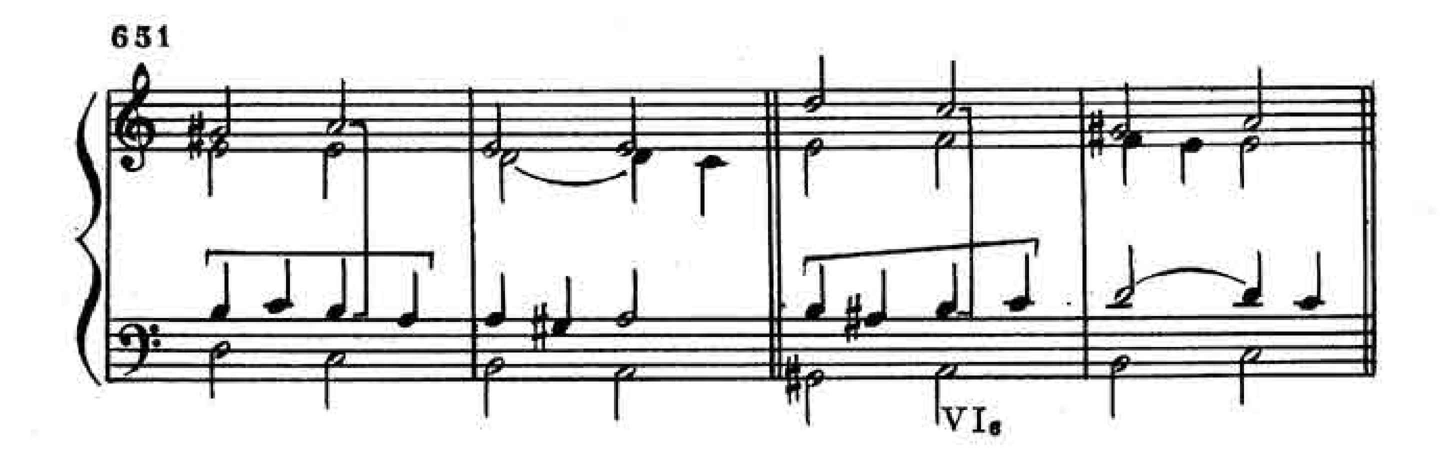
В примере 649 — соединения вспомогательной с проходящей *б* в басовом голосе.

649



Такие мелодические соединения имеют очень важное значение в полифоническом фигурировании, так как, превращая задержание в проходящую, позволяют ей по инерции диссонирующе наступать на занятый сверху аккордовый тон — как в нисходящем, так и в восходящем движении. В примере 650 это наступление показано в басу, а в 651 — в теноре, где создается терпкое, хорошо звучащее диссонирование.

650



Соединение скачковой вспомогательной с проходящей *б* образует такой же, как в примере 639, гибкий мелодический рисунок, заполняющий «звуковое пространство». В примере 652 — восходящие скачки от кварты до септимы.

652

V2

В примере 653 — нисходящие терцовые и квартовые скачки.

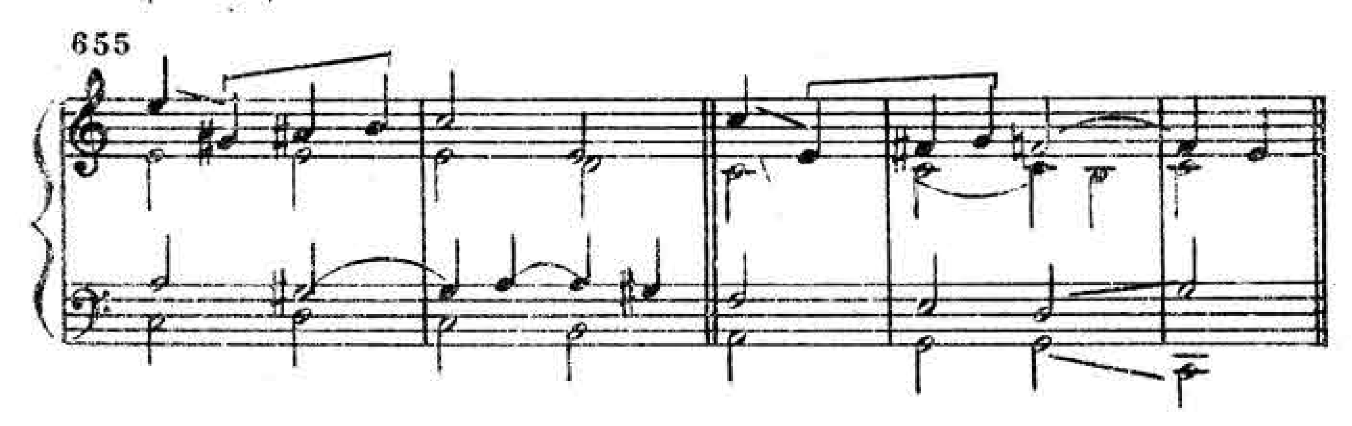


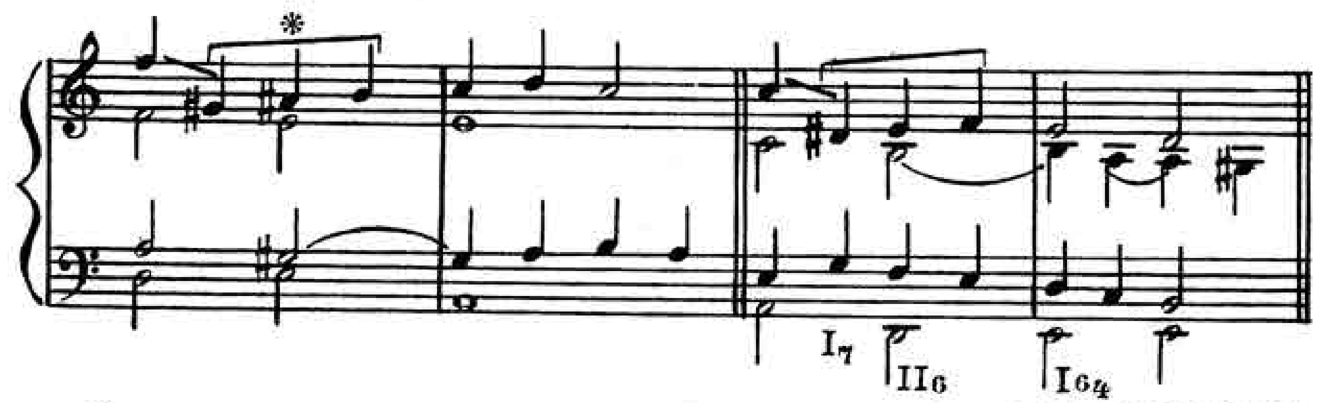


В примере 654 — нисходящие скачки на уменьшенную квинту, с альтерацией не только вспомогательной, но и проходящей для естественного малосекундового ее движения в аккордовый тон. В последних двух образцах возникает при этом красочный мелодический ход, не соответствующий ладу. На возможности такого чисто мелодического альтерирования надо обратить особое внимание.



В примере 655 — нисходящие скачки вспомогательных на сексту и уменьшенную септиму (в третьем образце тоже с чисто мелодической альтерацией).





Вспомогательные противоположного направления могут мелодически соединяться между собой (одна на слабой доле, другая — на сильной), образуя терцовое опевание аккордового тона — мы их будем называть парными вспомогательными. Они наиболее характерны в виде пассажной орнаментации солирующего голоса на фоне той же гармонии в гомофонном складе (656; см. также 102), но находят свое место и в полифоническом фигурировании.

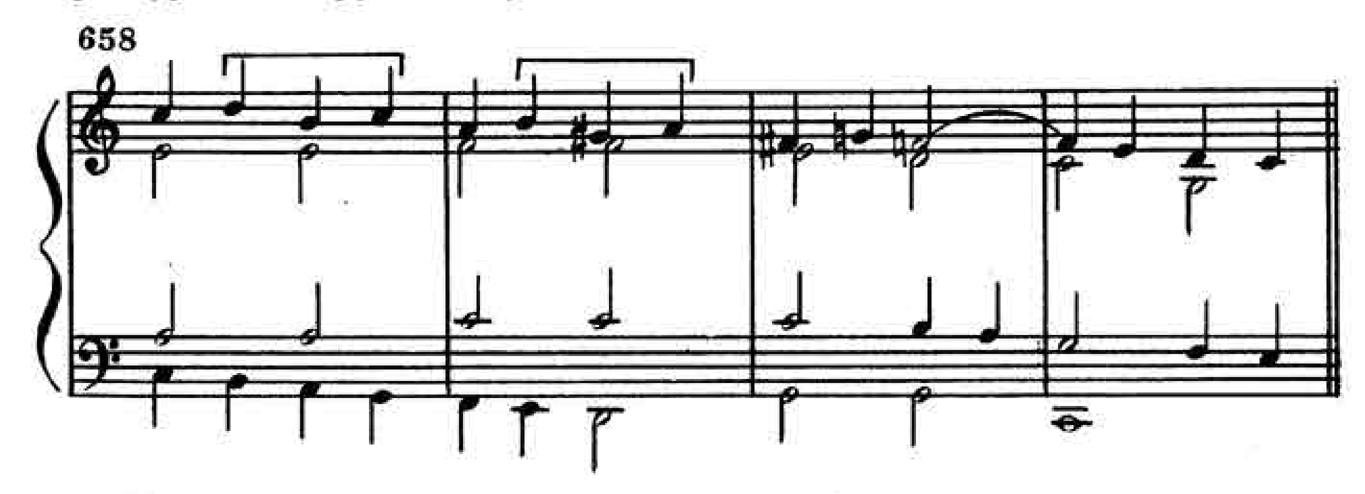
В примере 656 такие парные вспомогательные показаны как орнаментальное оживление сопранового голоса в аккордовом складе, а в примере 657 они систематически применяются в разных голосах в сочетании с задержаниями, что содействует полифонизации гармонии.

656

657 а)



В медленном движении парные вспомогательные приобретают бо́льшую мелодическую напевность. В примере 658 они проводятся на последовательной смене аккордов и с проходящими в басу, что придает фактуре некоторую полифоничность.

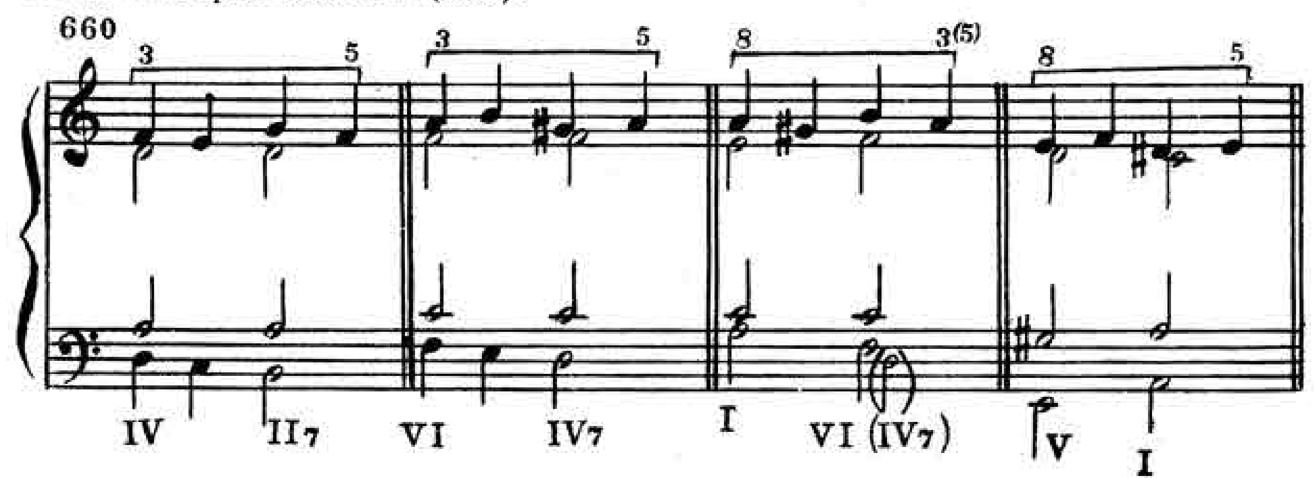


При разрешении второй вспомогательной возможна перемена гармонии (659).



При ритмическом совпадении дискордансной вспомогательной с последующим аккордом возможна смена гармонии только в терцовом и

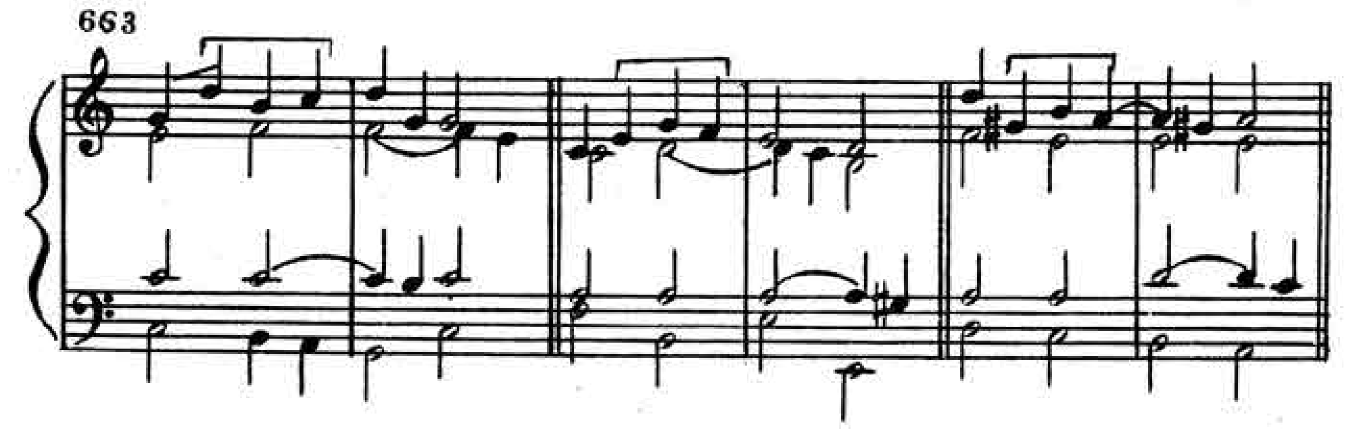
квинтовом соотношении, так как в секундовом вспомогательная попадает на аккордовый тон (660).

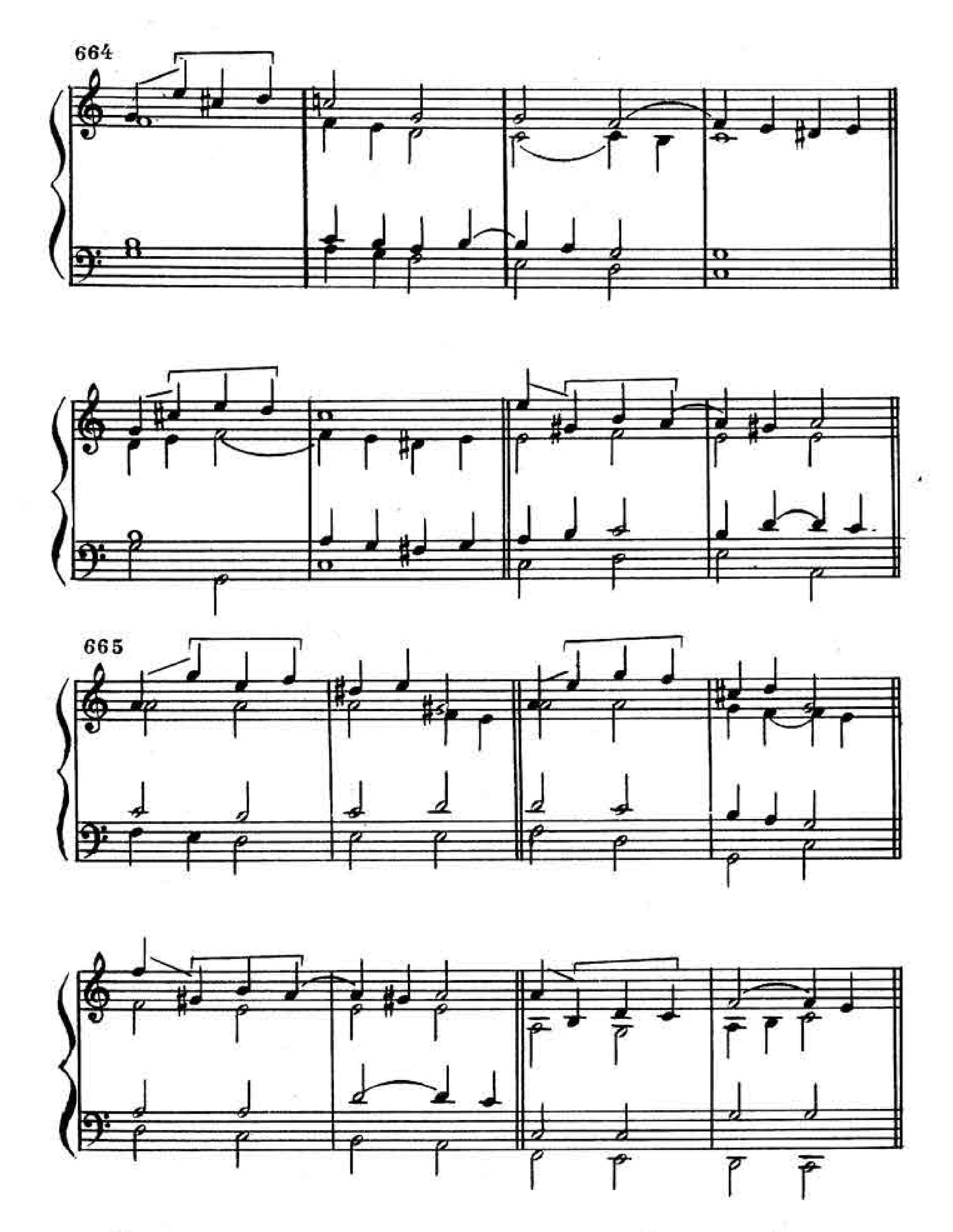


Проходящая *a* в терцовом интервале между аккордовыми тонами может быть заменена парными вспомогательными с первой скачковой (квартовой) или плавной (секундовой), образующими нижний или верхний мелодический изгиб (661, 662).



С первой скачковой вспомогательной возможно опевание аккордового тона, находящегося (как в восходящем, так и в нисходящем направлении) на расстоянии кварты, квинты и сексты (663, 664, 665).





Нижняя вспомогательная может **включаться в задержание**, образуя вместе с его центральным моментом терцовое опевание аккордового тона (666 *а*). Оттяжка разрешения позволяет включить парные опевающие вспомогательные, из которых вторая повторяет центральный момент задержания (666 *б*). И то и другое приобретает важное значение в орнаментировании полифонического фигурирования, особенно в кадансах.

666

а)

б)

Возможно подобное же включение верхних вспомогательных в восходящее малосекундовое задержание (667).



Еще больше усложняет полифоническое орнаментирование включение одной или парных вспомогательных в проходящие *б*. В примере 668 сперва показано последовательное движение самих проходящих, а затем в двух вариантах его фигурационная обработка такими соединениями. С дополнительным фигурированием в других голосах это образует сложную полифоническую фактуру (особенно в последнем варианте).

668 а)

б)

в)

VI_7 VI_2...IV_7 IV_2

a-moll

В примере 669 — такая же фигурационная обработка движения проходящих вверх.





При последовании двух нисходящих задержаний нижняя вспомогательная *а* подменяет первое разрешение, превращая второй центральный момент в вспомогательную на сильной доле (670 *а*). Это является в то же время включением вспомогательной в пролонгированное задержание, которое вместо разрешения соединяется с проходящей *б* на другом аккорде (см. 513). В примере 670 *б* — подобное включение скачковой вспомогательной, образующее терцовое опевание.



В последовании двух задержаний — нисходящего и восходящего — подмена первого разрешения нижней вспомогательной образует соединение скачковой вспомогательной с проходящей на сильной доле (671).

671

При обратном последовании задержаний — аналогичное соединение, но в нисходящем движении. В примере 672 приводится дальнейшее развитие с использованием подмены, приведенной в примере 670.

672



Последовательные звенья задержаний (нисходящих и восходящих) дают возможность включить вспомогательные, которые опевают подразумеваемые аккордовые тоны и находят действительную опору лишь в отдаленном моменте. В примере 673 показаны такие вариантные усложнения с подменой терцовым опеванием также проходящей на сильной доле.


673 а)
вар.
*
б)
*
VI$_7$-IV$^{+8}_{65}$
вар.
*
VI$_7$ II$^{+3}_{43}$
в)
вар.

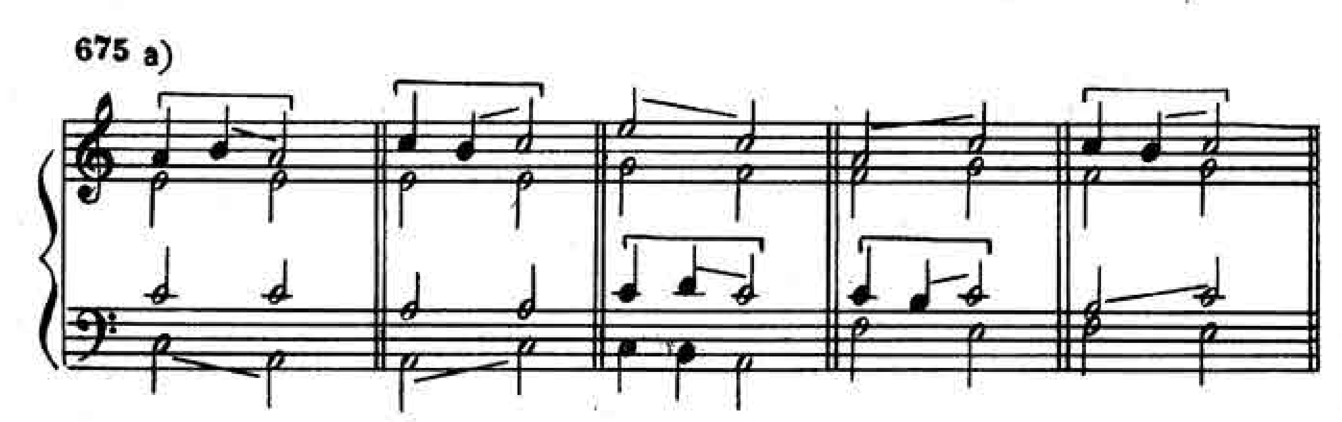
При особых условиях последования аккордов, верхняя вспомогательная *а* может подменять разрешение восходящего задержания, мелодически соединяющегося с хроматической проходящей *б*, превращая ее в альтерированную вспомогательную на сильной доле. Задержание, таким образом, остается без разрешения и происходит секундовое опевание последнего опорного тона (674).



Во всех этих мелодических соединениях происходит сложное превращение одних фигурационных приемов в другие.

§ 6. Параллелизмы

Параллелизмы, образующиеся с вспомогательными нотами, в общем подчиняются тем же закономерностям, что и при проходящих (см. гл. IX, § 4). Так же плохо звучит и совершенно недопустимо (см. 675 *а*) движение септимы или ноны в октаву (заполнение терцового интервала в другом голосе проходящей *а* превратило бы скрытый параллелизм в натуральный). Однако использование проходящей на сильной доле (с наступлением на занятый тон) превращает такие скрытые октавы в догоняющие, которые допустимы даже в крайних голосах, особенно если вторая октава оказывается стертой уходом голоса (675 *б*).





Оголенные квинты в фигурировании обоих голосов недопустимы вследствие пустоты и жесткости звучания (676); их следует избегать даже при первой уменьшенной.



Натуральные параллельные квинты могут образоваться при вспомогательной *а,* заменяющей аккордовую кварту или (в нижнем голосе) сексту. Такой параллелизм в крайних голосах выделяется и недопустим. Но в верхних голосах он придает звучанию лишь некоторую звонкость и приемлем, особенно с дискордансной вспомогательной (677 *а*). При конкордансной вспомогательной, образующей промежуточную септиму аккорда, параллелизм больше слышен, но все же допустим (особенно при диссонантном усложнении второго аккорда), так как от предыдущей аккордовой опоры остается заметный звуковой след (677 *б*).

Допустимы и две заменные квинты подряд, образованные в соединении проходящей *а* с вспомогательной на сильной доле (677 *в*).

Дискордансная вспомогательная *б,* образующая заменную квинту во втором аккорде настолько подчиняет ее подразумеваемому гармониче-

скому интервалу (кварте или сексте), что параллелизм тушуется и допустим даже в крайних голосах (677 *г*).



§ 7. Сочетания голосов

Сочетания вспомогательных с проходящими часто использовались в предыдущих примерах для фигурационного оживления другого голоса. Нам остается дополнительно рассмотреть диссонантные комбинации голосов. Наиболее естественно они возникают при задержании (преимущественно параллельные ноны, в перестановке голосов — септимы), но возможны и с проходящими на сильной и слабой долях (678). В последнем образце — встречное диссонирующее движение вспомогательной *б* и проходящей *а:* кварта — нона, идущая затем в септиму.

678

9 9 9 9

9 9 7 7

9 9 9 9

7 7 4 9 7

I_2

Вспомогательная *a* может наступать на тон, занятый наверху пролонгированным задержанием (679).

679





В отличие от проходящей, нижняя вспомогательная может наступать даже на такое задержание в секундовом интервале, так как оно по существу лишь заменяет аккордовый тон (680).



В примере 681 приведено полифоническое фигурирование с разными мелодическими соединениями и сочетаниями вспомогательных.



§ 8. Переченья

Перечащие плавные вспомогательные образуют более мягкое диссонирование (особенно на слабых долях) чем проходящие, благодаря возвращению к опорному тону на той же высоте. Косвенные переченья встречались в прежних примерах и нам остается рассмотреть одновременное, в первую очередь на длящемся аккордовом тоне.

Наиболее естественно переченье нижней вспомогательной на альтерированной IV ступени лада (в миноре и мажоре) с септимой доминантсептаккорда. Более противоречиво — полиладовое переченье на VI ступени минора. В примере 682 — переченья на слабой и сильной долях.

682

В примере 683 — полиладовые переченья и на VII ступени (в трех вариантах на сходных последованиях аккордов).

683 а)

б)

в)

VI$_7$

В примере 684 — другой вид переченья: диатонической вспомогательной на длящемся альтерированном аккордовом тоне.

684

Возможны переченья альтерированных вспомогательных с задержанием в другом голосе (685). В последнем образце скачковая вспомогательная *б* подчеркивает резкое противоречие с задержанной ноной.



В примере 686 — наиболее резко диссонирующие переченья в одновременном столкновении. В последнем образце вспомогательная, образующая септиму септаккорда VII ступени (конкордансная), полиладово сталкивается на сильной доле с хроматической проходящей.

686



В примере 687 три раза применяется полиладовое переченье. В такте 2 скачковая вместе с басом и средними голосами образует по звучанию (а не по ладовому значению) малый нонаккорд (без терции), что несколько сглаживает диссонантность гармонии.

687



Альтерированная нижняя вспомогательная может перечить на любой ступени лада, находящейся на расстоянии большой секунды с соседней нижней ступенью (на I, II, IV, V минора, II, III, V, VI, VII мажора). Переченье естественно образуется с септимой аккорда или с задержанием и хорошо звучит не только на слабой, но и на сильной доле (688).

688 а)





II65
I
I64
IV
б)
II43
+3
II65
I64
(VI43)

Глава XI

ГАРМОНИЧЕСКИЕ НОТЫ (ПЕДЕМЫ)

§ 1. Общая характеристика

В мелодическом фигурировании, наряду с другими приемами, принимают участие и звуки, идущие на той же гармонии по аккордовым тонам, без секундового к ним прилегания (что уже встречалось в прежних примерах). Нельзя игнорировать линеарное, мелодико-фигурационное значение таких *гармонических нот*, всецело причисляя их к опорным аккордовым тонам.

Нельзя также отнести эти ноты к гармонической фигурации, как орнаментальному разложению аккорда с непосредственной вертикальной координацией его тонов, поддерживаемой реальной или подразумеваемой педалью (см. гл. III, § 6). При таком отнесении, например, певучий фигурированный голос в хоральном письме оказался бы орнаментально разложенной гармонией, что совершенно не соответствует его выразительному значению (см. 987, 996). И в гомофонии напевная солирующая мелодия в движении по аккордовым тонам сохраняет свою линеарность, а не превращается в гармоническую фигурацию.

Принимая все это во внимание, необходимо отнести гармонические ноты к самостоятельной категории *фигурационных приемов* наряду с другими, и для удобства терминологии мы называем их *педемами*[1].

Педемы всегда конкордансные, имеют двойственное значение — *мелодическое и гармоническое*, с преобладанием того или другого в зависимости от разных обстоятельств. Мелодическая роль педем выступает прежде всего вследствие промежуточного ритмического положения их в гармоническом последовании, особенно при учащенном движении восьмыми на длящемся аккорде. Эта роль подчеркивается при всякого рода попутном нарушении норм в строении аккордов, не вызванном условиями гармонического (нефигурационного) голосоведения (см. даже утроение вводного тона в примере 995).

[1] От греческого pedema — шаг, скачок. В теории музыки педемы относятся к аккордовым тонам или к гармонической фигурации, мелодическая же их роль выпала из поля зрения, и поэтому они не получили особого названия.

Особенно сказывается мелодическая специфика педем в басу: не только при терцовом опустошении и ненормативном удвоении, но и в тех случаях, когда бас не выполняет причитающейся ему функции при попутном обращении аккорда. Это прежде всего относится к ходу баса через квинту трезвучия, образующему на слабой доле промежуточный квартсекстаккорд, который лишается свойственной ему полифункциональности $\frac{T}{D}$ (в прежних примерах применялась такая педема в заключительных каденсах).

Надо иметь в виду и смешанное, более или менее равноправное мелодическое и гармоническое значение педемы. Вообще, если в напевном фигурировании можно снять гармонические ноты без существенного изменения гармонии, то это является признаком их мелодической роли; и наоборот, на гармонический каркас можно «надевать» педемы, что приравнивает их к другим фигурационным приемам. Поскольку фигурация изучается под углом зрения такого «снятия» и «надевания» фактурного пласта, мы будем обращать внимание прежде всего на линеарное значение педем.

В напевно-полифоническом фигурировании педемы служат важным вспомогательным вяжущим средством, особенно при соединении с задержанием и проходящими нотами (см. § 4). В сопрановом голосе они усиливают мелодический распев и в этом отношении сходны со скачковыми вспомогательными, но отличаются от них своей непременной конкордантностью. Очень важна фигурационная роль педем (как и проходящих нот) в басовом голосе, который при их включении, особенно в оживленном движении, не только гармонически функционирует, но и приобретает самостоятельное мелодическое значение (см. 691, 692, 694—696, 700, 725, 755).

Таким образом, педемы играют очень важную роль в мелодическом фигурировании и должны расцениваться не как аккордовые тоны сами по себе, а как относящиеся к самостоятельной категории фигурационных приемов, что и потребовало особого их названия.

Педемы различаются по следующим структурным признакам:
1. В басу, в верхнем или в средних голосах (основное различие).
2. Восходящие или нисходящие.
3. С ходом на какие интервалы (от терции до октавы).
4. На тех или других аккордах.
5. С движением по каким аккордовым тонам.
6. С какими изменениями структуры аккордов (различные удвоения тонов, их пропуск — в частности терцовое опустошение, — а также добавление септимы или ноны).

§ 2. Педемы в басу

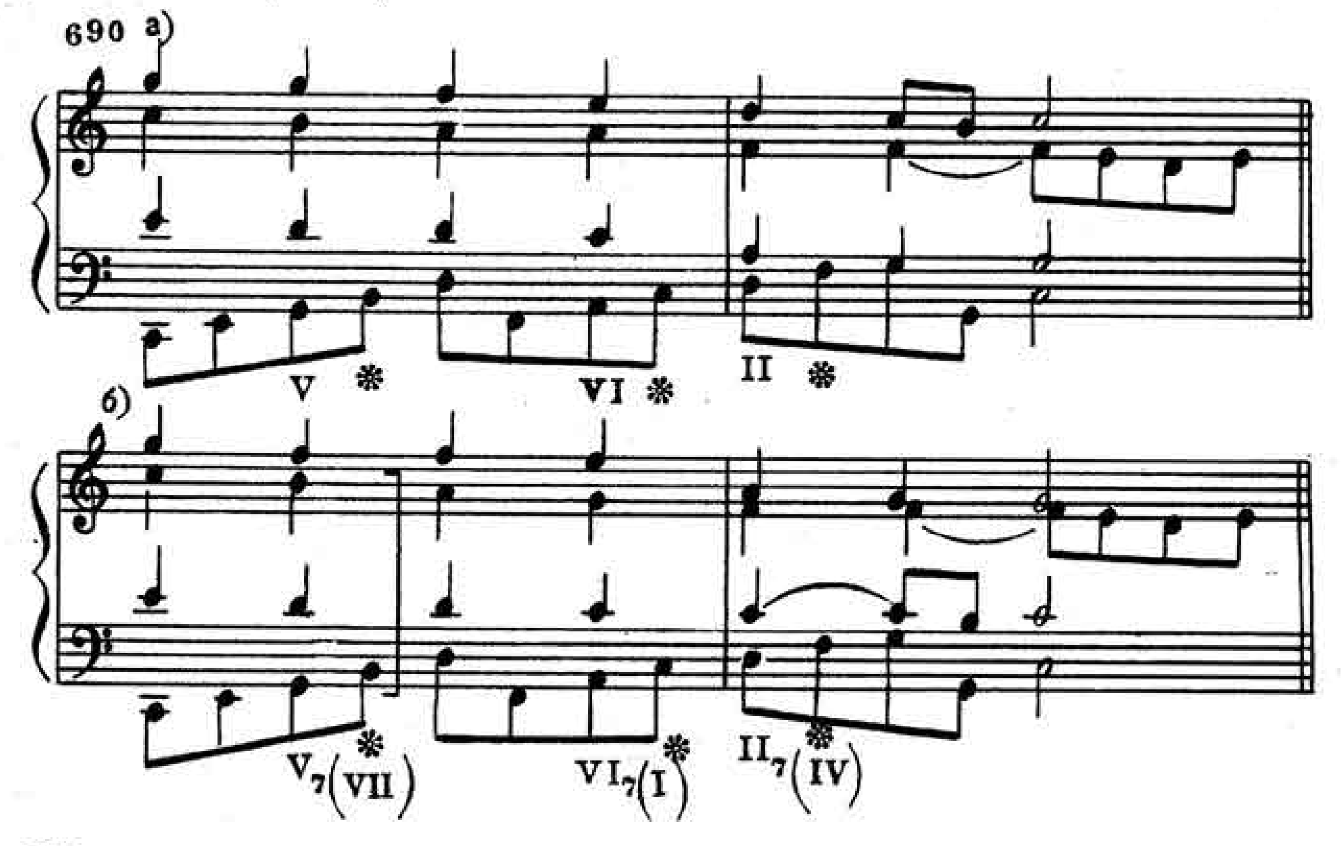
Басу особенно свойственно фигурационное движение по аккордовым тонам и в отличие от верхних голосов — «рáзмашистое», на широкие интервалы. При захвате большого диапазона (с ходом на сексту, септиму или октаву) возникает тенденция заполнения образующегося «звукового пространства». При движении от функционально сильного опорного тона остается звуковой след от него, оказывающий влияние на дальнейшее движение баса.

При октавном ходе в наибольшей мере сказывается самостоятельное аккордовое (а следовательно мелодически подчиненное) значение педемы, образующее лишь ритмическое повторение того же звука в другом

регистре, которое все же оживляет голосоведение фигурационным движением (это часто использовалось в ранее приводимых примерах). Восходящий септовый скачок (от основного тона аккорда) является лишь переносом в другой регистр проходящей септимы. Скачок на сексту естествен от основного тона к терции вниз ($I—I_6$; 689 *а*), в обратном же движении ($I_6—I$) терцовый тон аккорда не является достаточной опорой для такого скачка (689 *б*).



Восходящие терцовые ходы (с заменой нисходящим секстовым) приобретают мелодическую самостоятельность при нефункциональном удвоении терции, особенно вводного тона. Последнее недопустимо в гармоническом голосоведении, но оправдывается в мажоре фигурированием баса (690 *а*). Подобное движение возможно и на септаккорде с попутным превращением его в трезвучие, расположенное на терцию выше. Потеря в септаккорде опорного основного тона оправдывается тем, что от него остается звуковой след при явно преобладающей мелодической роли педемы (690 *б*).



Все же удвоения вводного тона предпочтительно избегать — путем отвода в другом голосе (тем более в медленном темпе), а в миноре это обязательно, вследствие особой его ладовой обостренности (691).

691



При нисходящих терцовых ходах, педемы в гораздо большей мере подчиняются аккордике, образуя смену обращения (секстаккорд — трезвучие) или септаккорд в естественном нижнетерцовом соотношении. Мелодическая специфика педемы особенно проявляется при попутном терцовом опустошении (предпочтительно в септаккорде), допустимом вследствие остающегося звукового следа (692).

692



Мелодическая роль педем проявляется наиболее самостоятельно, когда бас движется вопреки своему структурному и функциональному значению в аккорде. А именно в следующих характерных случаях.

При брошенной септиме в басу (нисходящим скачком к основному тону) остается «звуковой след», вызывающий потребность дальнейшего ее разрешения восходящим секстовым скачком (693).

693



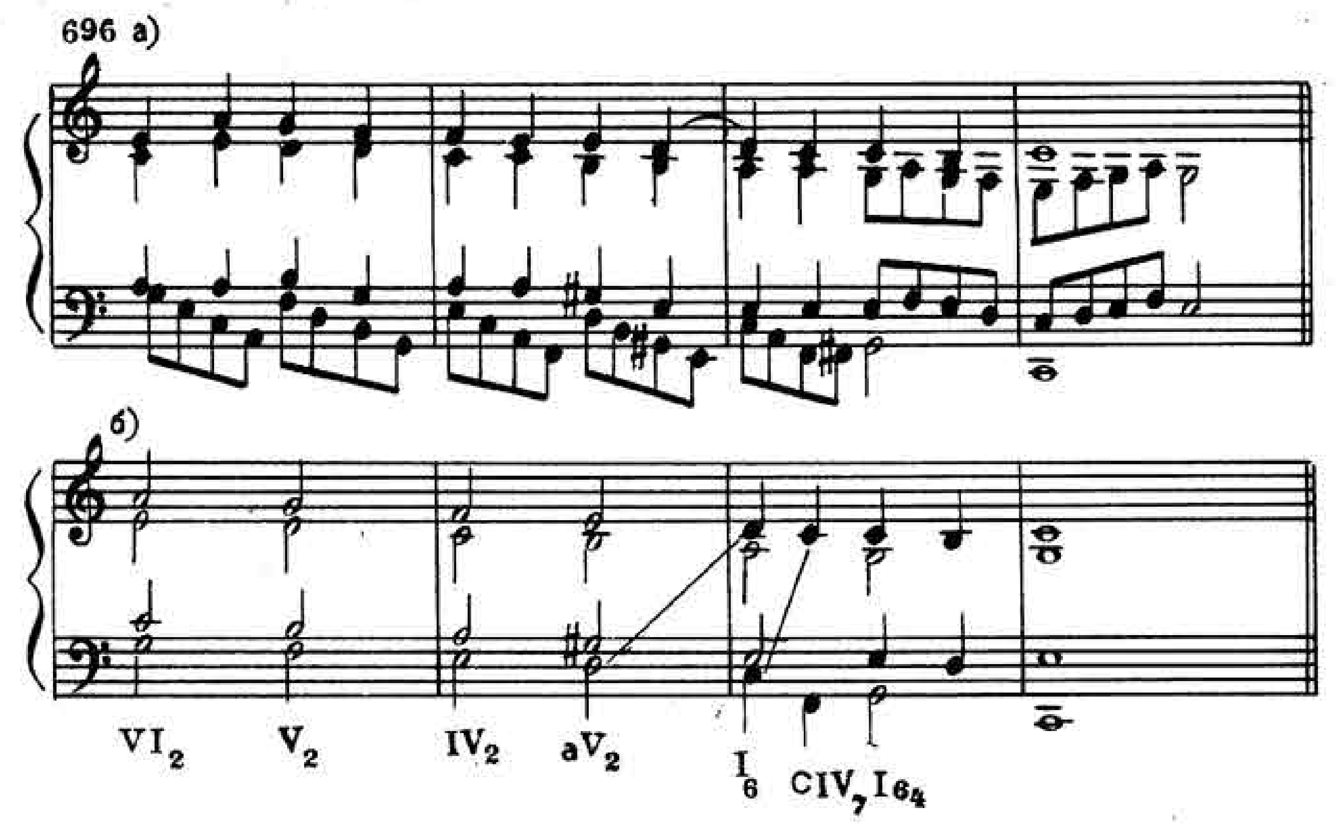
При нисходящих от септимы терцовых ходах, разрешение ее может отодвигаться до окончания мелодической фигуры (694).



При таких же ходах брошенная септима может и не прийти к разрешению, с заменой его в другом голосе (695)

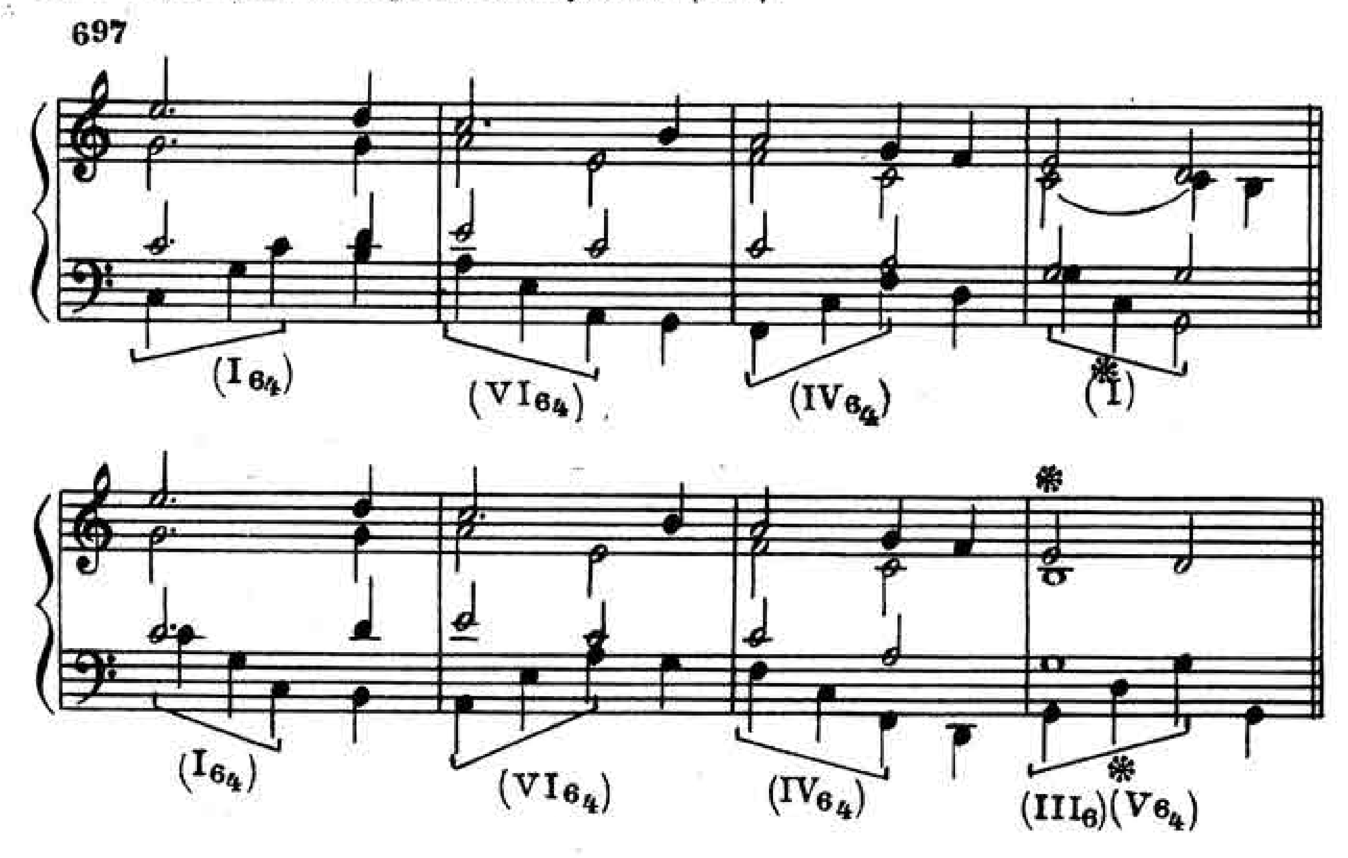


Септима может при терцовых ходах разрешаться на расстоянии в другую септиму — аккорда в нижнесекундовом соотношении. В примере 696 приведена целая секвенция с такими разрешениями на отдалении, а внизу показана «режиссирующая» гармония (каркас), представляющая собой параллельное последование секундаккордов. В тактах 2—3 образуются при этом догоняющие стертые октавы, нейтрализуемые к тому же фактурно усложненным движением баса.



Мелодическая роль педемы полностью выступает, как было сказано, при ходе баса на квинтовый тон трезвучия, образуя промежуточный квартсекстаккорд, в котором нейтрализуется столь свойственная ему полифункциональность. Этот тон в данном случае даже «теряет право» служить приготовлением задержания, в чем особенно сказывается его фигурационное значение, а не самостоятельное аккордовое. Такая педема наиболее характерна для заключительных кадансов, но может включаться в любое трезвучие и в разных местах аккордового движения. Посредством подобных скачков возможно и попутное включение функционально несамостоятельного основного тона трезвучия в кадансовом квартсекстаккорде, а также квинты мелодизированной доминанты в виде секстаккорда III ступени (697).

697

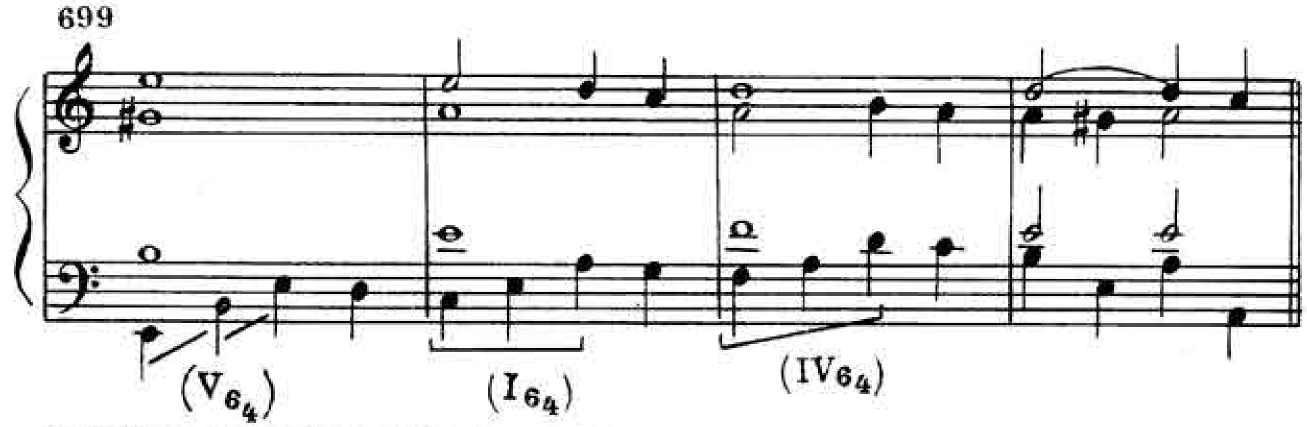


Такую же определенную мелодическую роль играет педема при движении нисходящим квартовым скачком от примы трезвучия по направлению к его терции с образованием промежуточного квартсекстаккорда (698).

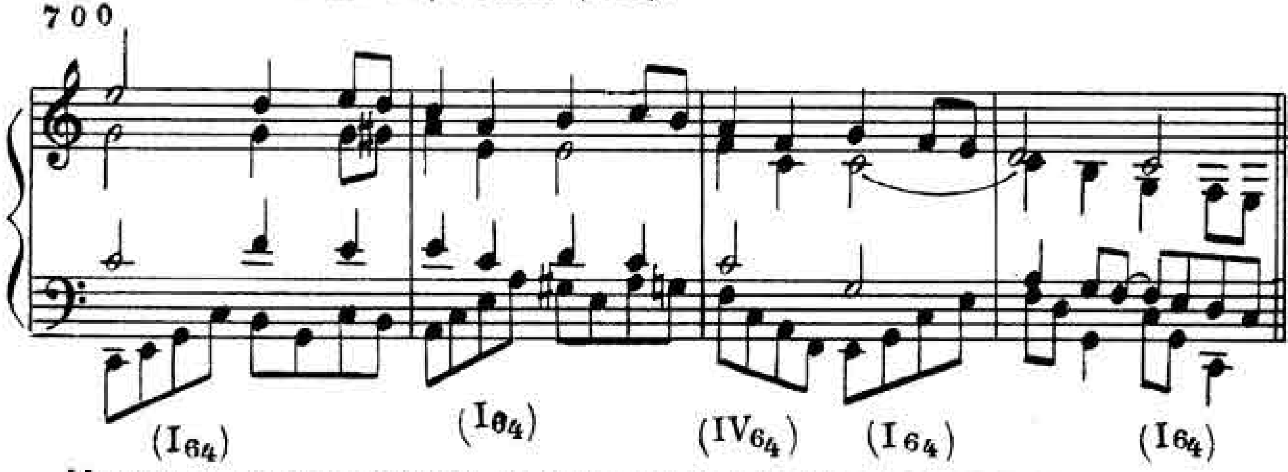
698



Вполне естественно даже восходящее движение от терцового тона по направлению к основному (699), не рекомендуемое, как мы видели, при непосредственном секстовом скачке.



Наиболее мелодически самостоятельны педемы в движении по всем тонам трезвучия с образованием попутного квартсекстаккорда, нейтрализующегося в своей полифункциональности даже при попадании на сильную долю. Такое фигурирование более свойственно в движении восьмыми на той же гармонии (700).



Наконец, надо отметить особую педему в басу: с нисходящим терцовым ходом от примы септаккорда, образующим промежуточный нонаккорд (в нижнетерцовом соотношении) без характерного для него терцового тона. В примере 701 это показано в виде секвенции в мажоре и миноре.



§ 3. Педемы в верхних голосах

Педемы в верхних голосах, как и в басу, порождают тенденцию заполнения «звукового пространства» после широкого скачка. Но, в отличие от баса, они не определяют функцию промежуточных аккордов и более свободны в мелодическом отношении, естественно нарушая их нормативную структуру. Частое и наиболее свободное применение педем свойственно главным образом мелодии гомофонного склада. Но и в напевно-полифоническом фигурировании, включаясь преимущественно в плавное движение, они вносят в сопрановый голос выразительные интонационные обороты, придавая ему характер мелодического распева, гибкость и своего рода «воздушность».

Динамизируется мелодический распев при широком восходящем скачке, особенно при повторении звука в последующем аккорде, которое приобретает значение ритмического предъема со свойственной ему акцентуацией на слабой доле (702, 703). В такте 5 последнего примера педема по своему мелодическому «праву» временно удваивает септиму септаккорда II ступени, бросая ее восходящим скачком (отмечено звездочкой).



Аккордовая септима в сопрано еще легче чем в басу может быть покинута нисходящим скачком — с отдаленным ее разрешением, без разрешения с заменой в другом голосе и даже (что не свойственно басу) без такой замены (704).

704



При широком восходящем скачке сопрановый голос может эпизодически отрываться от альта на интервал больше октавы, временно образуя ультраширокое расположение (705).

705



Вообще же скачки в мелодии (тем более широкие) должны применяться в подходящих местах построения, а не случайно попутно. Наиболее естественны они после некоторого разгона плавного движения, а также в начале построения, где сразу вносят индивидуализированный интонационный оборот, требующий, как некий «динамический заряд», своей дальнейшей «жизни» в том же или варьированном виде.

В средних голосах педемы менее самостоятельны, подчиняясь в основном сопрановому голосу. Они служат преимущественно вспомога-

тельным вяжущим средством, содействуют перемене расположения аккордов, поддерживают ритмическое движение в нужных моментах, нарушая нормальную структуру аккордов, вносят фоническое разнообразие.

Скачки в альте стеснены соседними голосами, ограничиваясь обычно пределом кварты и квинты. Большей свободой пользуется тенор, для которого легко доступны и секстовые скачки (706, 707). Перекрещивание голосов предоставляет тенору новые возможности (см. 727, 728, 729)



§ 4. Мелодические соединения

Педема приобретает важное вяжущее значение в виде гармонического крючка, зацепляющего задержание или проходящую на сильной доле. Такие крючки на септиму применялись в прежних примерах, но они могут идти на любой тон аккорда. Они бывают особенно нужны в тех случаях, когда аккордовый тон идет вверх, не давая возможности приготовить задержание или проходящую, и очень обогащают возможности фигурирования. Так, в примере 708 *а* в простом кадансе T — S — K с плавным голосоведением задержание возможно только в такте 2, крючки же оживляют фигурационное движение. При уходе педемы от терции в теноре происходит попутное опустошение аккорда. На помощь приходит бас, образующий перемену обращения (I_6). Но можно обойтись без такого заполнения (тогда от основного тона остается звуковой след), что подчеркивает мелодическую самостоятельность педемы. В примере 708 *б* использованы для задержаний двойные педемы — в сопрано и теноре.

708

а)

I_6

б)

В примере 709, при восходящем голосоведении в последовании аккордов, только использование гармонических крючков дает возможность приготовлять задержания.

709 а)





Такую же фигурационную роль играет педе́ма в мелодическом соединении с проходящей *б*, ломающей терцовую структуру аккорда. Усиливается диссонантность при одновременном включении в другом голосе задержания или проходящей *б*, зацепляемой гармоническим крючком (710).

710

В первых двух тактах примера 711 *а* нижнетерцовое последование аккордов, вследствие неподвижности верхних голосов, дает возможность фигурирования только проходящими септимами в басу. Гармонические крючки с проходящими *б* значительно оживляют и диссонантно полифонизируют голосоведение (711 *б, в*).

711

а)

б)

в)

Педема непосредственно мелодически связывается и с диссонирующей вспомогательной на сильной доле (712).

712



В примере 713 более сложная связь — педемы с нижней вспомогательной; захват широкого диапазона образует индивидуализированный «воздушный» оборот мелодии (в двух случаях — переченья с вспомогательными, рассмотренные раньше, см. гл. X, § 8).



Нисходящий гармонический крючок может мелодически связываться и с задержанием и с вспомогательной, но характерно для него зацепление проходящей, идущей в обратном направлении. Такое фигурирование приобретает иногда важное значение в басу с привилегированным ходом или с малосекундовым движением к опорному тону (714).



В примере 715 — такое же фигурирование в сопрано.





Подобно вспомогательной, нисходящая педема включается в задержание между приготовлением и разрешением не только септимы, но и любого тона аккорда (716). Разрешение возможно после возвращения к приготовлению (717).

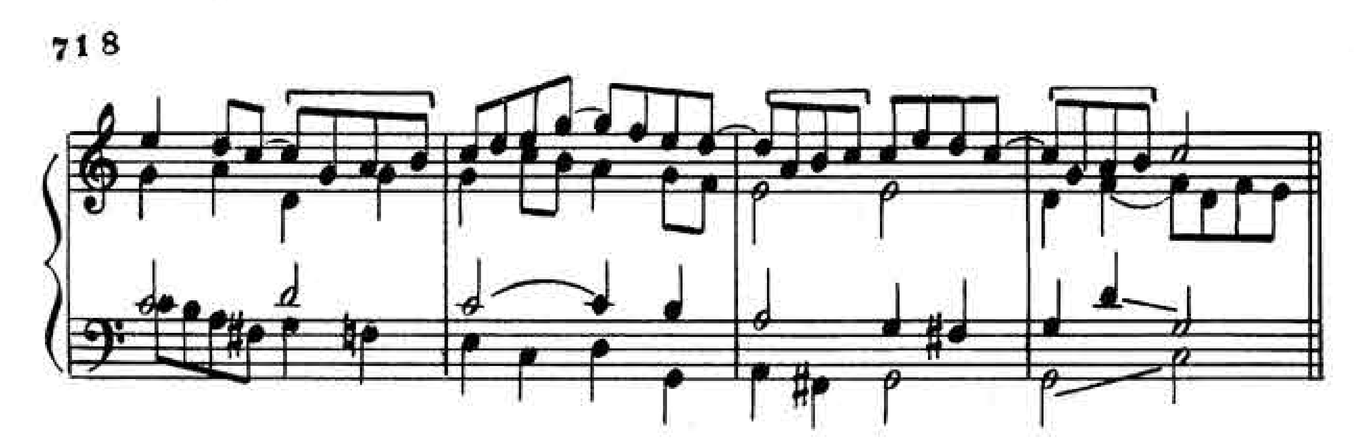
716



717

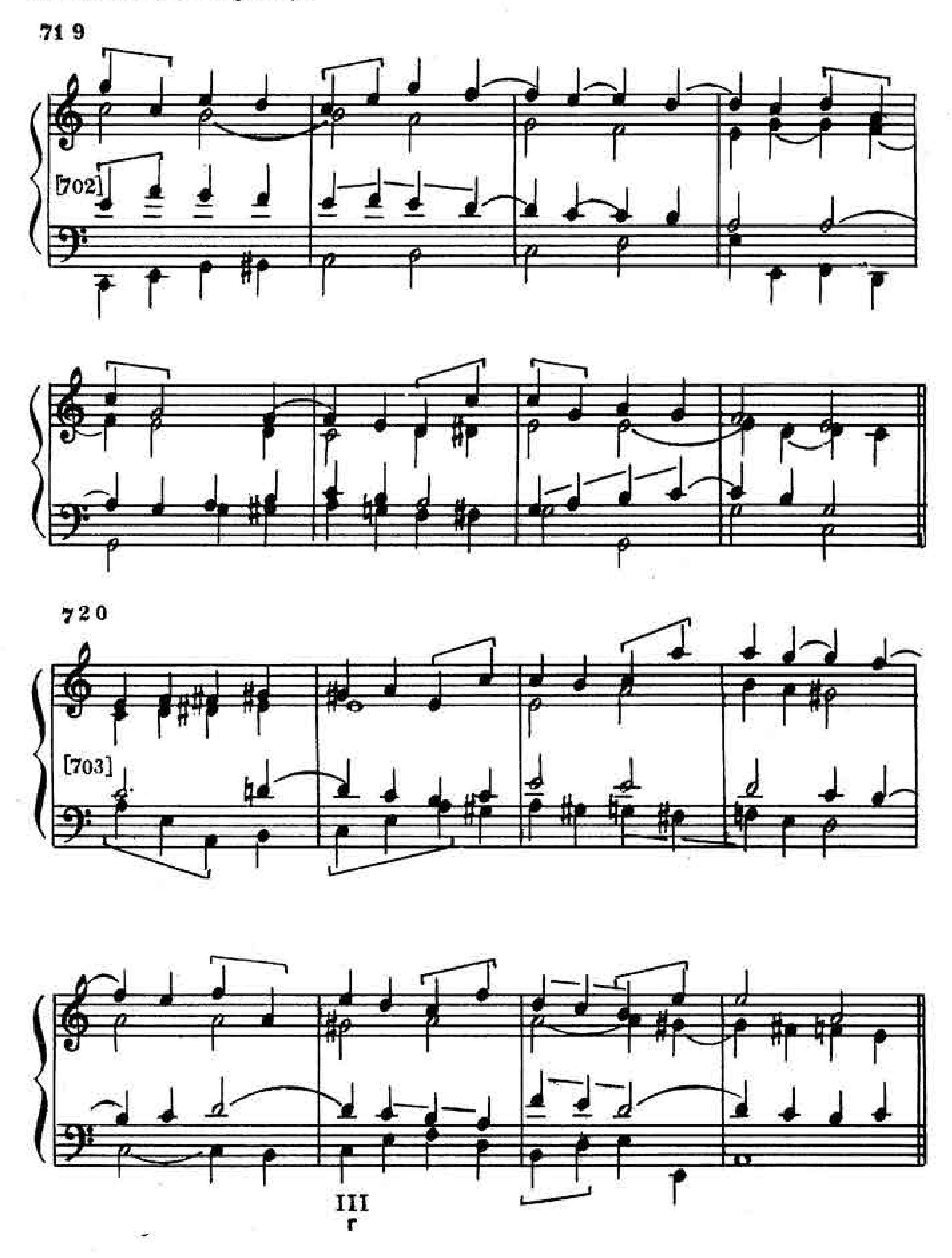
Вместо такого возвращения педема может по пути к разрешению задержания соединяться с проходящей (718).

718



§ 5. Сочетания голосов

Одновременные сочетания педем с проходящей *а* встречались уже в прежних образцах. Остается рассмотреть другие возможности и более сложные случаи. В примерах 719—722 показано усложнение некоторых прежних примеров (номера их указаны в скобках) задержаниями, проходящими и вспомогательными в других голосах (некоторые случаи с изменением аккордов).



721

[704]

722

[705]

Показанное в примерах 716 и 717 включение педем в задержание может сочетаться с дополнительным введением других фигурационных приемов, что значительно усложняет полифоническую ткань (723, 724).

723



724



В примере 725 приведено сочетание разных приемов с беспрерывным свободным фигурированием баса. Гибкий, певучий в медленном темпе мелодический рисунок этого баса с большим количеством педем приобретает индивидуализированное выразительное значение как полифонический дуэт с сопрано. Каждый средний голос также выразительно поет (что выявляется при дуэтном исполнении его с басом). В тактах 1—2 и в аналогичных 3—4 имеется указанная раньше вполне оправданная особенность: брошенная септима в басу разрешается в терцию на октаву ниже. В тактах 6—7 другая особенность: бас *(фа)*, вместо нормативного секундового движения вверх, свободно идет на септиму вниз.

725

Снятие в этом примере сложного фигурирования восьмыми обнаруживает «режиссирующее» аккордовое движение с задержаниями и скачковой вспомогательной (726).

726



Широкие скачки, как и в соединениях самих аккордовых тонов, дают возможности не только эпизодического ультраширокого расположения, но и перекрещивания голосов (преимущественно тенора с альтом). В примере 727 оно встречается в двух случаях (отмечено звездочками).

727



В примерах 728, 729 многократно использовано перекрещивание, которое образует весьма гибкое певучее голосоведение, индивидуализированное в интонационно-выразительном отношении, что яснее выступает при проигрывании отдельно тенора или альта с басом.



§ 6. Параллелизмы

Поскольку педема является одновременно аккордовым тоном, параллелизмы с ее участием приобретают гармоническое значение и поэтому также приемлемы некоторые чистые параллельные квинты — в средних голосах, противоположные скачковые и т. д.

Особо встает вопрос о скрытых гармонических параллелизмах, которые педема еще более подчеркивает или тушует, и о натуральных, превращаемых педемой в скрытые (мы будем рассматривать их только в крайних голосах, где эти параллелизмы проявляются в наиболее характерном виде).

Вопрос этот очень усложняется, так как усиление эффективности или затушевка параллелизмов педемой зависят от многих конкретных условий музыкального контекста: от направленности голосоведения — прямого или обходного движения педемы к октаве или квинте; от сольного ее движения, или с полифоническим усложнением в сочетании голосов; от прихода педемы непосредственно к опорному тону, или соединения ее с фигурационными приемами; от дальнейшего движения голосов, образующих скрытый параллелизм; от функциональности баса и соотношения аккордов. И главное — от темпа: при быстром движении, оставляющем звуковой след от опорного тона, скрытый параллелизм сохраняется в любых условиях, при медленном движении вступает в силу новая закономерность, в значительной мере влияющая на ту или иную его слуховую оценку. Поскольку скрытые параллелизмы рассматриваются в напевной фигурации, надо обратить особое внимание на эту закономерность, которая заключается в следующем.

Чем самостоятельнее педема в мелодическом отношении, тем яснее остается звуковой след от предыдущего опорного тона, а поэтому слышится параллелизм в голосоведении. И наоборот — достаточно определенная перемена гармонии, образуемая педемой, стирает этот след и поэтому тушует параллелизм. Таким образом, многое зависит от промежуточного аккорда — его гармонической самостоятельности, функциональности, нормативной или ненормативной его структуры. Это можно заметить при сравнении скрытого октавного параллелизма в аналогичных примерах 730 и 733, 734 и 735. Сложные случаи должны расцениваться отдельно с учетом разных обстоятельств, для предварительного же рассмотрения остаются наиболее простые и характерные, которые могут служить общим ориентиром.

В примере 730 *а* ясно звучат контурные скачковые октавы с промежуточной педемой. При педеме в сопрано прямые октавы могут быть превращены в допустимые противоположные посредством движения баса вниз (730 *б*).



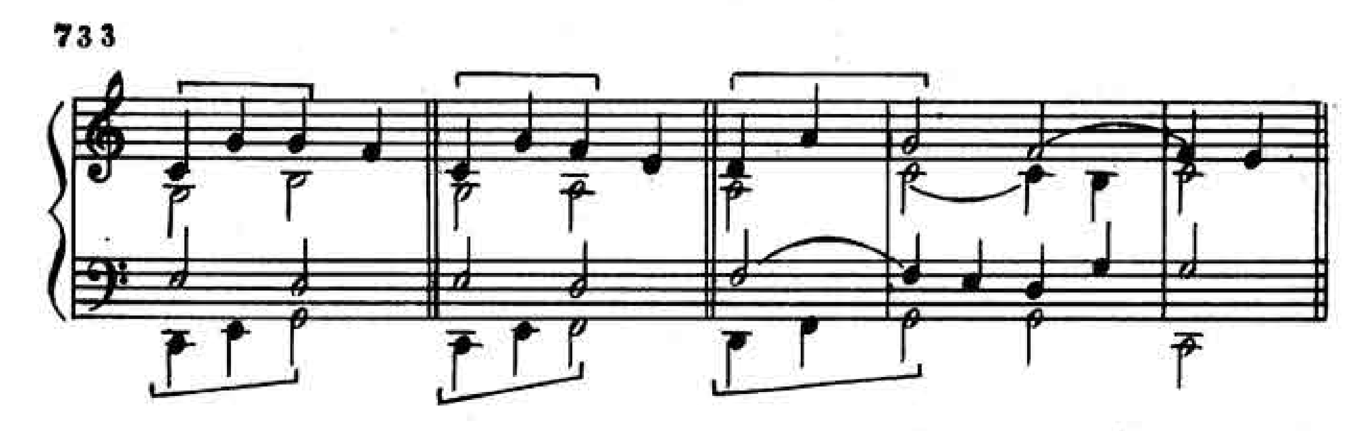
Подобные параллелизмы в нисходящем направлении могут образоваться лишь в особых случаях — при удвоении терции в секстаккордах, которое и при противоположном движении баса все же слишком подчеркивает вторую октаву (731).



В кадансе V_7—I, как уже говорилось, допустимы натуральные, даже прямые октавы. Включение педемы в сопрано (с образованием и доминанты с секстой) слишком их подчеркивает, и здесь необходимо встречное движение баса, превращающее прямые октавы в противоположные (732).



При добавлении в примере 730 *а* гармонического скачка в сопрано, образуется уже самостоятельный секстаккорд; прямое скрытое движение во вторую октаву уничтожается (733).



Натуральные плавные октавы отнюдь не скрываются даже при обходном движении педемы. Особенно плохо звучат они при удвоении терцового тона в басу (734). Опять-таки, определенная перемена обращения или расположения аккорда, приводящая к утрате мелодического значения педемы, нейтрализует параллелизм (735).

734

а)

б)

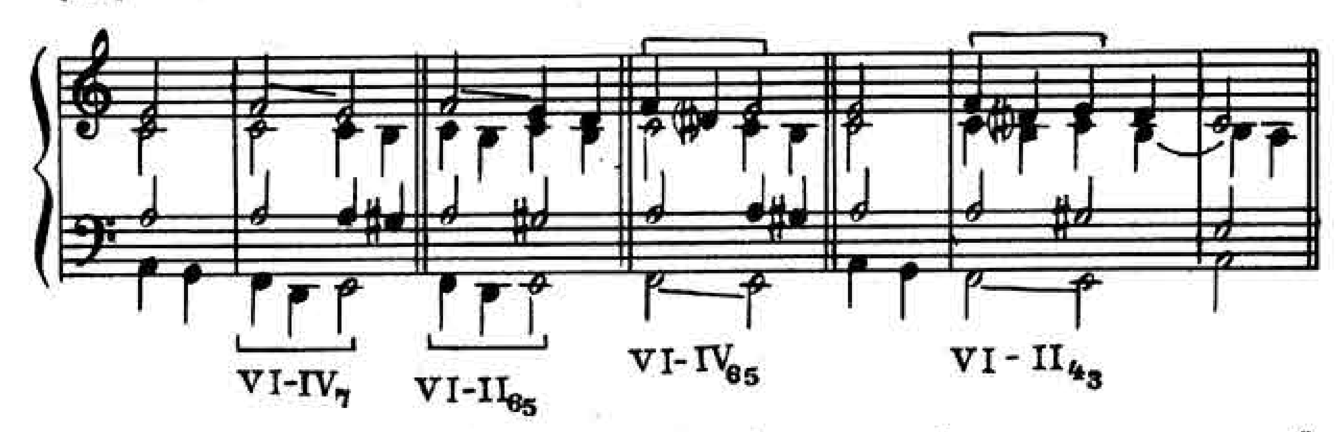
735

То же относится и к нисходящему секундовому движению октав (736). Для нейтрализации параллелизма здесь необходима достаточно основательная попутная смена аккордов. Уход одного баса ($VI—IV_7$), сохраняющего свое первоначальное аккордовое значение, оставляет определенный звуковой след от октавы; более стирает ее смена $VI—II_{65}$, $VI—IV_{65}$ (с уходом в сопрано) и в наибольшей мере — $VI—II_{43}$ (737).

736

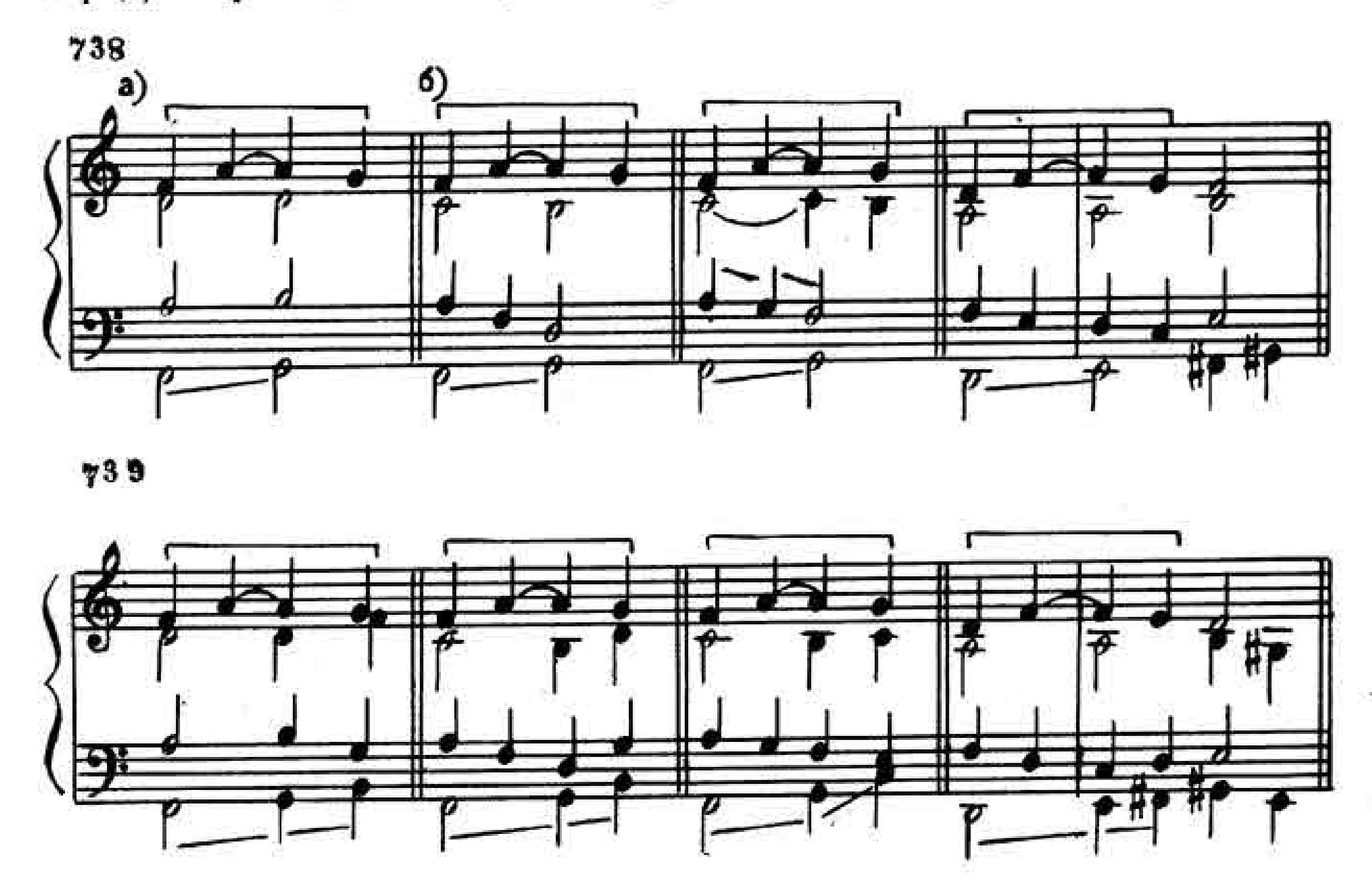


737



При задержании одиночной педемы (в сопрано), остается некоторый звуковой след от предыдущего аккордового тона (738 *а*); перемена расположения или включение проходящей нейтрализует параллелизм (738 *б*). Уход баса во втором аккорде (как и в приведенных ранее примерах) стирает догоняющую октаву (739).

738



Сказанное выше относится и к параллельным квинтам. Слышатся скачковые при прямом движении голосов (740); нейтрализуются они только при самостоятельности промежуточного аккорда (741).

740



б)

741

От ясного звучания плавных параллельных квинт не спасает обходное движение педемы (742), и они тушуются только при полной перемене расположения аккорда с движением в крайних голосах (743 *а*). При нисходящем движении такой перемены не получается, квинты достаточно слышны и недопустимы (743 *б*).

742

а)

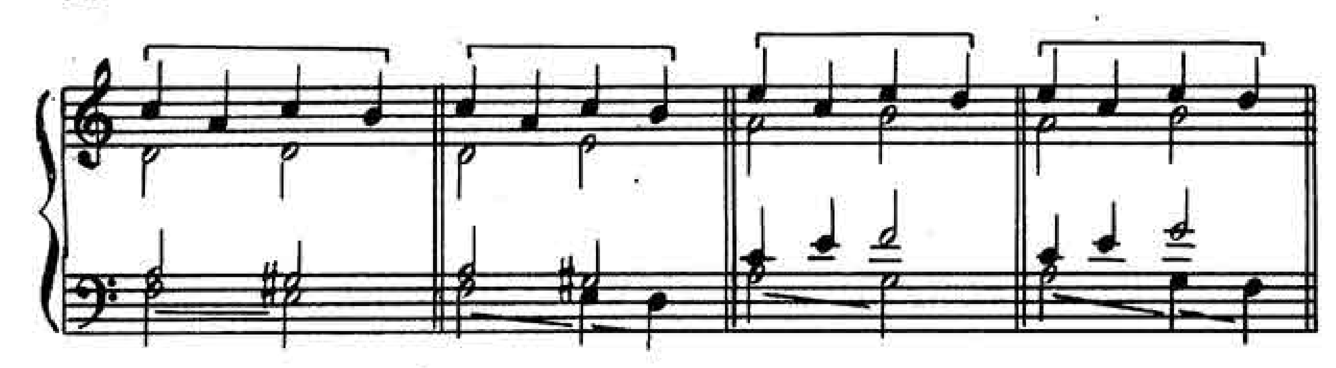
б)

743



Задержание, как было указано (см. гл. VII, § 12), заменяет квинту секстой и нейтрализует параллелизм. Это происходит и при включении педемы; уход баса при разрешении вовсе уничтожает вторую квинту (744).

744



Приведенные примеры подтверждают, что скрытые октавы и квинты при явном образовании плохо звучат (и даже хуже натуральных) и поэтому не случайно запрещаются теорией и избегаются в художественной практике. Но с другой стороны они могут достаточно затушевываться и даже совсем нейтрализоваться, поэтому не следует оценивать их стандартно с категорическим их запрещением во всех случаях.

§ 7. Переченья

Переченья с участием педемы имеют некоторые особенности. Благодаря скачку подчеркивается противоречие между диатонической и альтерированной ступенью. Педема в качестве аккордового тона может задерживаться или идти скачком, от чего возникают новые возможности переченья. При одновременном переченье образуется расщепление данной ступени лада на два звука — диатонический и альтерированный, каждый из них приобретает самостоятельное аккордовое значение и поэтому может задерживаться или идти скачком (см. 749). При таком расщеплении педема, прилегающая к последующему опорному тону, приобретает значение и скачковой вспомогательной. В тех случаях, когда скачок образует достаточно самостоятельный промежуточный аккорд, переченье можно рассматривать и как возникающее в самом гармоническом движении (здесь особенно проявляется двойственное значение педемы).

В примере 745 *а* — наиболее простое и мягкое косвенное переченье диатонической педемы с альтерированным тоном последующего аккорда. В примере 745 *б* косвенное переченье образуется уже на аккорде

той же ступени, но не с самой педемой, а с предыдущим диатоническим опорным тоном, от которого, вследствие скачкового от него ухода, остался звуковой след.



Такое же как в примере 745 *а* косвенное переченье может быть на аккорде той же ступени (746 *а*); при задержании педемы оно превращается из косвенного в одновременное (746 *б*). Движение восьмыми подчеркивает мелодическую роль педемы.



В первом образце примера 747 проходящая в альте отводит от одновременного переченья (остается лишь косвенное), во всех остальных случаях оно образуется на продленном альтерированном тоне аккорда.

747



Другого рода переченье образуется при альтерировании самой педемы. В примере 748 — косвенное переченье, в первом образце с достаточно определенным превращением секстаккорда IV ступени в альтерированный IV_{6_5}. В остальных случаях педема мелодически более самостоятельна, но, задерживаясь в качестве попутного аккордового тона, не превращается в скачковую вспомогательную.

748



В примере 749 — подобные же альтерированные педемы, но с одновременным переченьем на продленном аккордовом тоне. В первых двух образцах педема служит и скачковой вспомогательной, прилегающей к последующему аккордовому тону; в остальных случаях задержание и особенно скачок в последнем образце вступает в «свои права» на основе аккордового значения педемы, хотя и резко диссонирующей в длящемся диатоническом аккорде. Здесь уже сказывается указанное выше расщепление ступени лада, благодаря которому может образоваться такое переченье.

749





Остро диссонирует перечащее столкновение, в котором особенно проявляется расщепление ступени лада. В примере 750 диатоническая педема перечит с альтерированным аккордовым тоном, который образуется как конкордансная хроматическая проходящая.

750

В примере 751 альтерированная педема перечит с разрешением задержания и с дезальтерированной конкордансной проходящей. В последнем образце задерживаются оба расщепленных звука как аккордовые (относящиеся к той же ступени).

751

а)





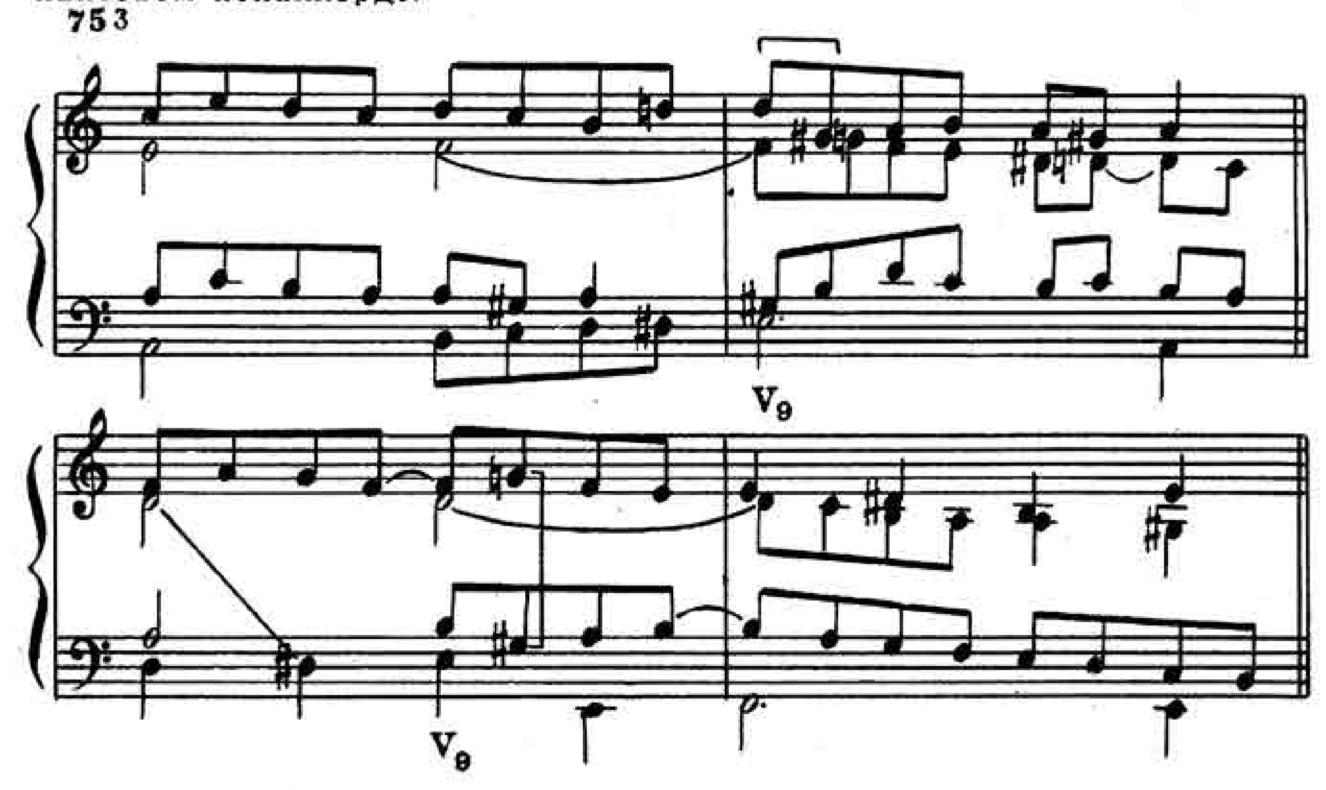
В примере 752 — особенно противоречивое полиладовое переченье педемы на вводном тоне с натуральной VII ступенью, в которую разрешается задержание как в терцию минорной доминанты.

752



С диатонической вспомогательной возможно переченье только на этих же звуках (полиладовое). В примере 753 оно показано на доминантовом нонаккорде.

753



С альтерированной (нижней) вспомогательной может перечить только педема, образующая малую септиму аккорда (см. 756). Гораздо больше возможностей переченья с хроматической проходящей. В примерах 746, 750 такая проходящая образует ладовую альтерацию, но может быть и неладовой, чисто мелодической (754).

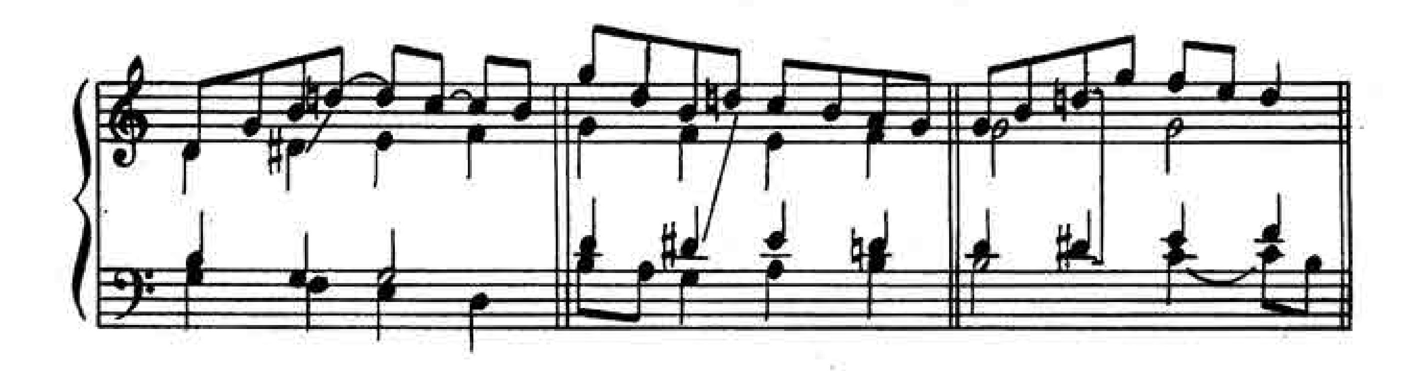
754



В примере 755 показано более свободное, мелодически самостоятельное педемное движение голоса — восьмыми по всем тонам трезвучия, свойственное инструментальной музыке. Хроматические проходящие образуют косвенное и одновременное переченье, в том числе и резко диссонирующее столкновение.

755





В примере 756 — развернутое построение со сложным полифоническим фигурированием. С педемами одновременно перечат хроматические проходящие и нижние альтерированные вспомогательные. И те и другие образуют полифонический подголосок, сперва в теноре, а потом в альте.

756

$II_{4\atop 3}$ - V_7 - I

В такте 3 — сложное мелодическое соединение проходящих с вспомогательной *фа-бекар*, которая мелодически действует как *ми-диез*; здесь при «режиссирующей» тонике образуется целый ряд красочно звучащих промежуточных гармонических сочетаний. В такте 5 перечащая вспомогательная секундово опевает разрешение задержания. В последнем такте септима терцквартаккорда II ступени уходит в теноре от разрешения в скачковую вспомогательную, мелодически соединяющуюся с проходящей *б.* Вместо септимы разрешается в вводный тон прима в сопрано. Ясное кадансовое последование $II_{4\atop 3}$ — V_7 — I гармонически организует также сложное раскрепощение голосоведения от естественных ладовых связей.

Приведенные в настоящем параграфе примеры показывают, что педемы вносят в мелодическое фигурирование новые возможности диссонирующего голосоведения — с переченьями, организованными на крепкой гармонической основе.

Глава XII

КАМБИАТЫ

§ 1. Общая характеристика

В традиционной теории музыки **камбиатой** называется прием, изредка применявшийся в средневековой полифонии: фигурационный звук отклоняется на **секунду вниз** от аккордового тона и, не получая своего разрешения, переходит в следующий аккордовый тон терцовым движением, образуя **брошенный диссонанс** (757).

757



Этот прием впоследствии совершенно выбыл из употребления, как логически необоснованный, но сам принцип **брошенного диссонанса** нашел свое осуществление в ином виде: фигурационный звук прилегает сверху к аккордовому тону и идет в обратном направлении, образуя **верхний мелодический изгиб**.

Такая **новая камбиата** (которая и будет рассматриваться) имеет сходство со вспомогательной, и при быстром фигурационном движении различие между ними не воспринимается. Однако по позиции эти приемы противоположны: вспомогательная, как было указано, непременно прилегает к **последующей** точке опоры, получая в ней свое разрешение, а предыдущая секундовая связь с аккордовым тоном не является для нее обязательной, камбиата же, наоборот, непременно прилегает к **предшествующему** аккордовому тону, а последующая секундовая связь ее отсутствует, заменяясь обязательным скачком (обычно терцовым). Таким образом, камбиата представляет собой как бы зеркальное отражение скачковой вспомогательной.

Но дело не только в противоположности позиций этих приемов. Свойственный камбиате **брошенный диссонанс** предопределяет ее существенную **качественную особенность**, имеющую важное значение и отчетливо воспринимаемую в напевно-полифонической фигурации. Вспомогательная осталась обычным «рабочим» прие-

мом в напевном фигурировании любых голосов (в том числе и басового), как подсобное вяжущее и орнаментирующее средство. Камбиата же индивидуализируется в качестве особого интонационного оборота и поэтому применяется обычно в верхнем голосе и находит свое место преимущественно в мелодическом опевании кадансов наряду с предъемом. В хоралах Баха она иногда встречается и в средних голосах, в басу же — как исключительный случай (см. гл. XIV, § 6). Инструментальной музыке свойственно более свободное применение камбиаты, которому в дальнейшем будет уделено внимание.

Особенно велика роль камбиаты в историческом развитии гармонии, как важного стимула в образовании диссонирующих созвучий, нарушающих терцовую структуру. Процесс этот шел путем гармонической эмансипации брошенного диссонанса, первоначально мелодически связанного с предыдущим аккордом. Такой неаккордовый звук, освободившийся от мелодической зависимости, приобрел самостоятельное гармоническое значение в качестве побочного тона, который особенно закрепляется в аккорде при его ритмической протяженности. В музыке XIX века стабилизированный побочный тон сперва стал заменять квинту V_7, превратив его в характерную для Шопена «доминанту с секстой» (V_{7_6}), и затем вошел в другие аккорды. Все такие аккорды мы называем камбиатными по их первоначальному мелодическому происхождению (см. примеры 810—815).

Из всего сказанного следует, что камбиата является особым по своей позиции приемом, который в напевно-полифонической фигурации качественно значительно отличается от вспомогательной[1].

Камбиата, как и всякий другой прием, может быть конкордансной, и в таких случаях само фигурирование придает ей самостоятельное мелодическое значение.

Камбиаты различаются по следующим основным структурным признакам:

1. В верхнем голосе (обычные) или в среднем.
2. В каком последовании аккордов.
3. На каких тонах аккордов.
4. На каких ступенях лада.
5. Дискордансные (наиболее характерные) или конкордансные.
6. С терцовым нисходящим ходом или на более широкие интервалы.

Надо иметь в виду, что в классическом наследии изредка встречаются особые камбиаты, которые рассматриваться не будут — с нижним изгибом и даже идущие прямолинейно от аккордового тона без изгиба.

§ 2. Терцовые камбиаты

Обычная камбиата, с нисходящим терцовым ходом, образуется при секундовом расстоянии аккордовых тонов в том же голосе и при этом условии возможна на любом тоне любого аккорда.

В примере 758 — типичные дискордансные камбиаты в кадансах, на доминанте, тоническом квартсекстаккорде и субдоминанте.

[1] В теории музыки рассматриваемая нами новая камбиата обычно причисляется к вспомогательным без учета коренного различия этих приемов. Иногда ее ошибочно трактуют как предъем — на том основании, что она обычно совпадает с аккордовым тоном последующей гармонии.

758



Систематическое последование камбиат может образовать, как и задержания, нисходящую «лестницу» (759).

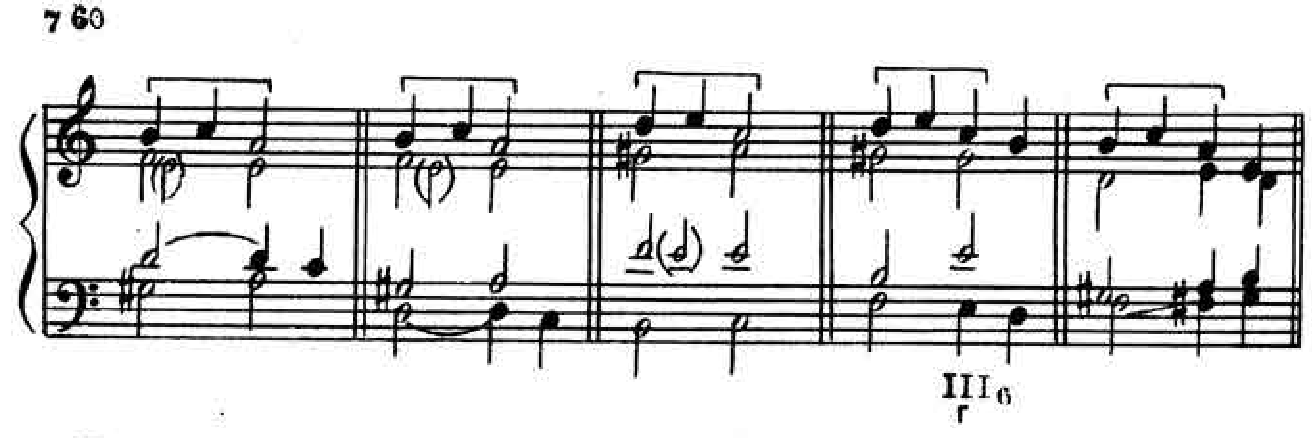
759



Могут быть использованы в напевно-полифонической фигурации и необычные камбиаты, преимущественно на доминантовой гармонии.

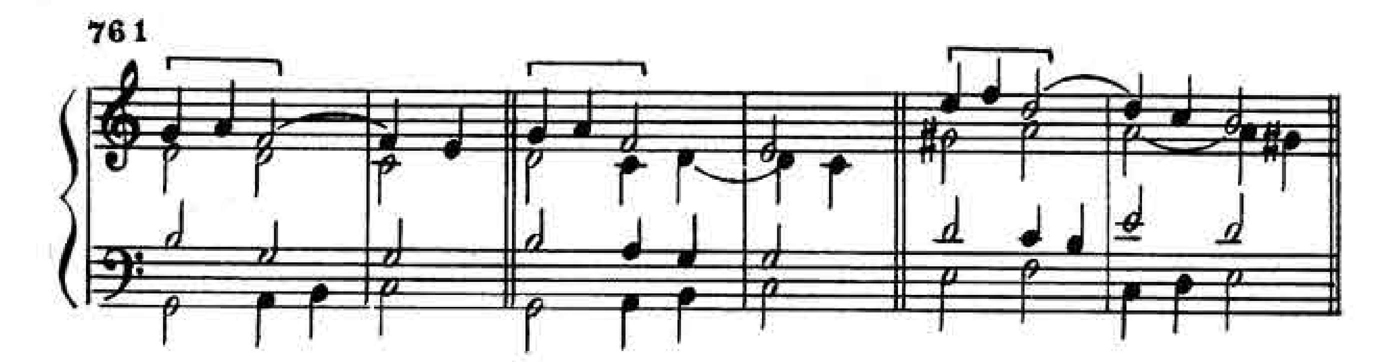
На терции и квинте вводного септаккорда (760).

760



На основном тоне доминанты с движением в ее септиму или в приму субдоминанты, что придает большую естественность необычному последованию D — S (761). Образующаяся при этом неразрешенная нона не имеет самостоятельного аккордового значения (ложный конкорданс).

761



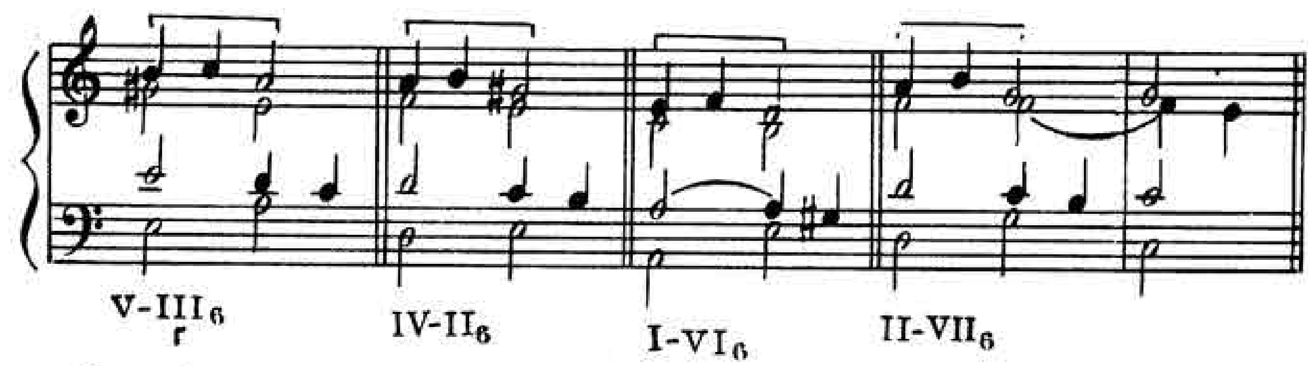
На вводном тоне доминанты с движением в субдоминанту. В миноре камбиата уничтожает при этом неестественный ход на увеличенную секунду (762).

762



На квинте трезвучия камбиата образует явный конкорданс — секстаккорд в терцовом соотношении, приобретая двойственное значение, не только мелодическое, но и гармоническое в качестве аккордового тона (763).

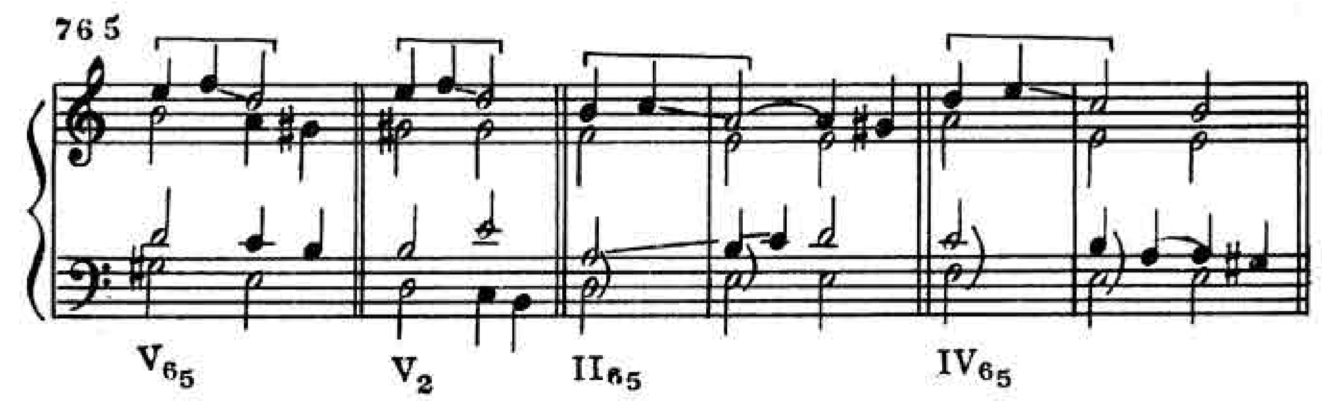
763



Попадая на септиму, которая вместо разрешения идет терцовым скачком, камбиата образует попутный несамостоятельный конкорданс, оставаясь в своем специфическом мелодическом значении. Это происходит в двух случаях: при камбиате на приме секстаккорда с удвоенной терцией (764) и на приме обращений септаккорда (765).

764

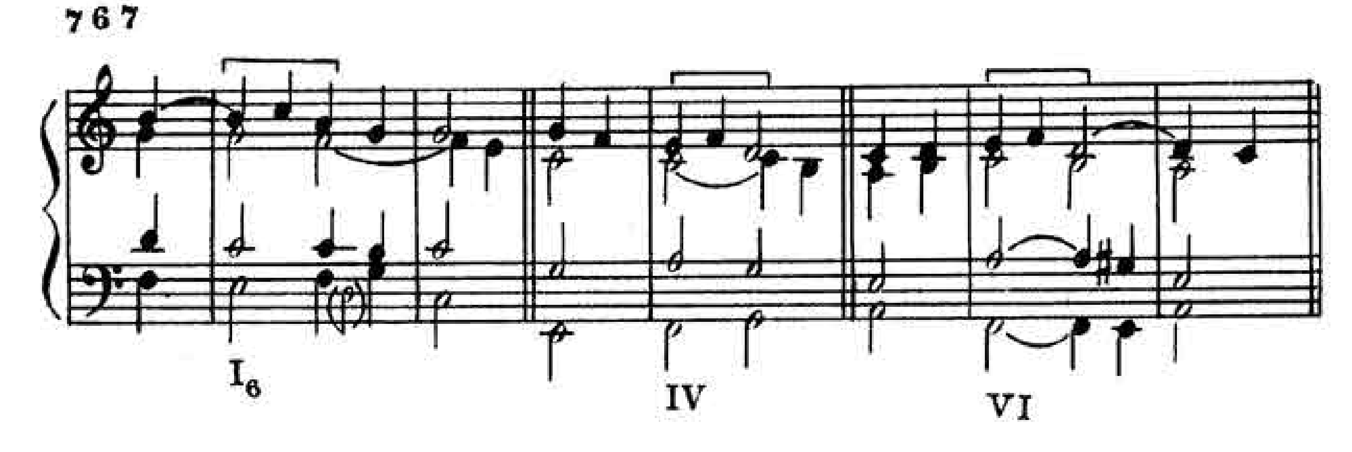




Недопустимое в гармоническом голосоведении движение септимы в основной тон вполне оправдывается мелодическим фигурированием камбиаты (766).



Подобное же движение большой септимы воспринимается иначе — как закономерное в гармоническом голосоведении разрешение малосекундового задержания, как вспомогательная или проходящая на сильной доле (767). Камбиата, таким образом, превращается в аккордовый тон (приму трезвучия, явный конкорданс), и здесь особенно сказывается отмеченное раньше определенное различие между восходящими ходами на большую и на малую секунду.



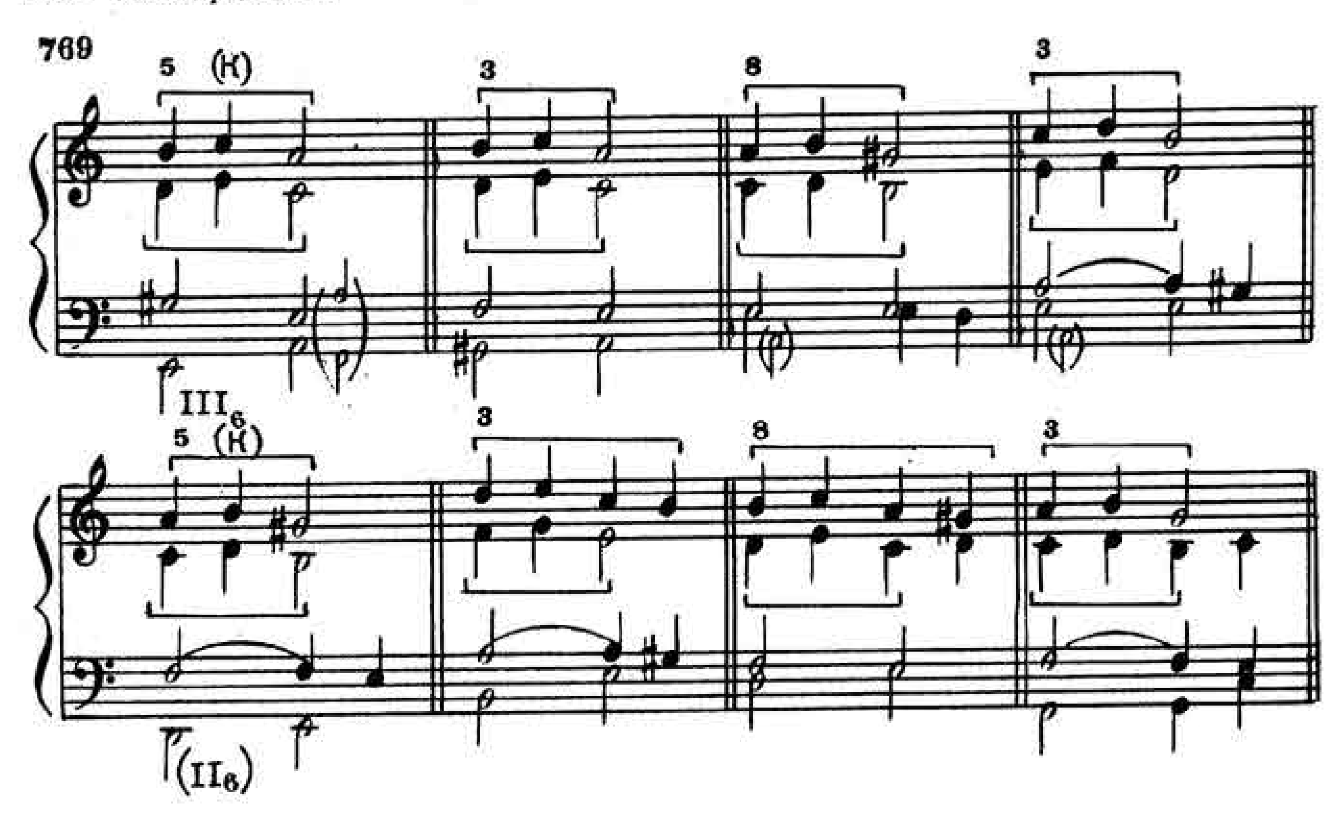
При ясной функциональной связи аккордов камбиата естественно звучит и в среднем голосе (768).



Приведенные выше камбиаты возможны и на других аккордах, в том числе и на альтерированных.

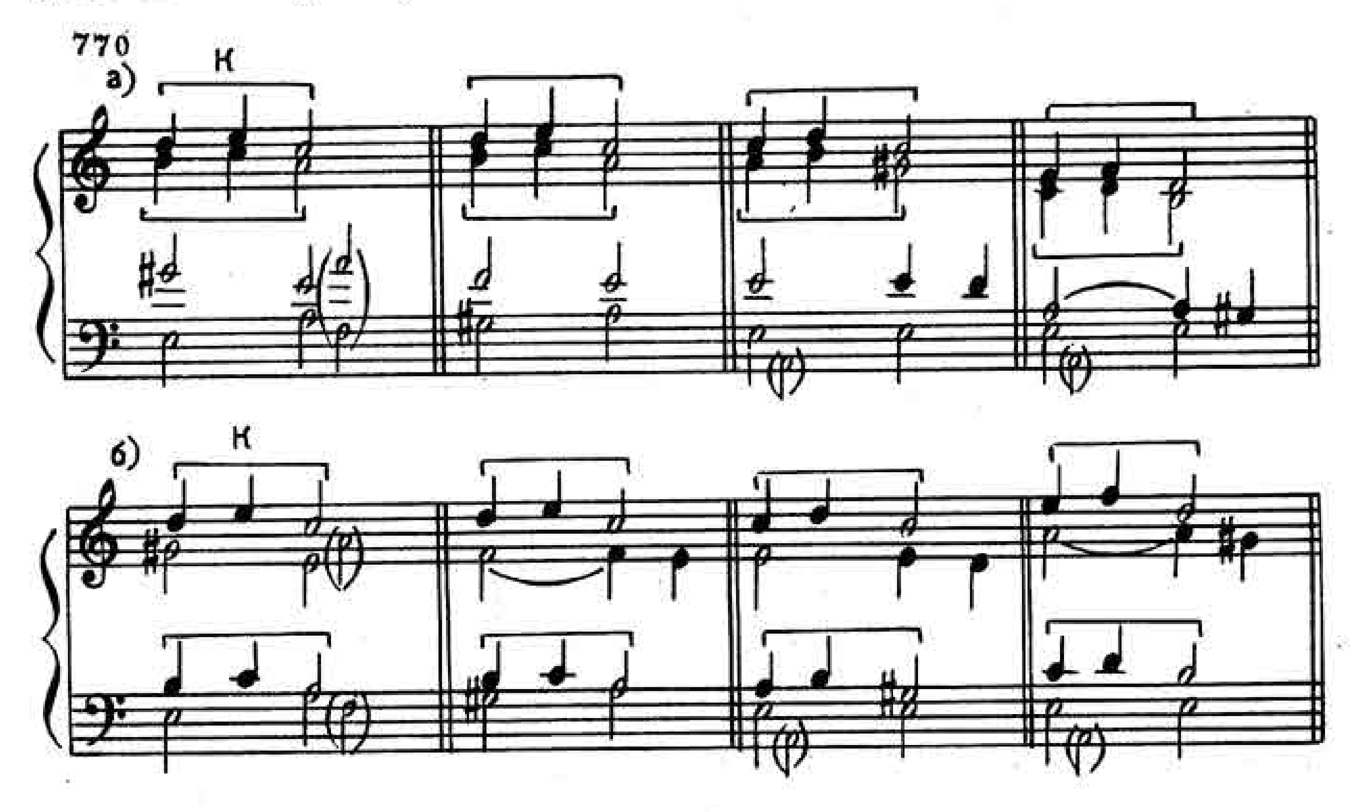
Двойные камбиаты естественны в движении секстами — на доминантах (V_7, VII_7), на тонике (особенно на квартсекстаккорде) и на субдоминантах (769). В некоторых случаях образуются несамостоятельные конкордансы.

769



Камбиаты параллельными терциями гораздо менее естественны (и обычно не употребительны): снижается активность движения рельефного верхнего голоса из-за того, что он идет в звук, заранее взятый камбиатой в соседнем альте (770 *а*). В широком расположении (со второй камбиатой в теноре) это снижение активности не так заметно, но не уничтожается (770 *б*).

770



§ 3. Камбиаты с ходом шире терции

Для Баха весьма характерен камбиатный скачок на уменьшенную кварту в последовании II_6—D минора, образующий скорбный по своей выразительности интонационный оборот. На чистую кварту возможны скачки во многих случаях, в том числе и к септиме аккорда (771).

771

Камбиатные скачки на более широкие интервалы неупотребительны в хоральном письме, но вообще возможны в напевном фигурировании, как особые, индивидуализированные интонационные обороты, которые должны найти свое естественное место в музыкальном контексте. В примере 772 — квинтовые камбиаты в последованиях S—S и S—T_{6_4}.

772



В примере 773 квинтовая камбиата проводится четыре раза в своем мотивно-тематическом значении на разных последованиях аккордов.





Может быть использована секстовая камбиата (774) и даже септовая (775).

774

775

§ 4. Мелодические соединения

Камбиата может включаться в пролонгированное нисходящее задержание подобно вспомогательной и педеме. Идя на секунду вверх (то есть в противоположном направлении), она всегда попадает на какой-нибудь тон того же аккорда, в том числе и на септиму. Но самостоятельное конкордансное значение камбиата приобретает только в том случае, если образует малосекундовое восходящее разрешение задержания (776).

776



При большесекундовом восходящем движении (как несвойственном задержанию) конкордантность камбиаты нейтрализуется, и полностью сохраняется ее мелодическое значение. Она естественно включается в задержание на вводном тоне и на квинте продленной доминанты, даже с временным удвоением септимы (777).

777



При разрешении задержания со сменой аккордов включение камбиаты теснее их связывает (778).

778



Терцовая камбиата может идти не сразу на аккордовый тон, а квартовым скачком на восходящую вспомогательную к нему[2]. При этом образуется дополнительный изгиб мелодии в обратном направлении, а полный интонационный оборот с таким изгибом состоит не из трех, а из четырех звуков (779).

779



В развернутом построении примера 780 такое соединение камбиаты с вспомогательной проводится многократно на разных последованиях аккордов.

780



[2] Такие камбиаты мы будем называть по интервальному ходу на отодвинутый аккордовый тон, а не на фигурационный звук. То есть, камбиата остается терцовой при фактическом ходе на кварту.

Подобное расширение скачка квартовой, квинтовой и секстовой камбиат (до квинты, сексты и септимы) показывают примеры 781, 782, 783.

781

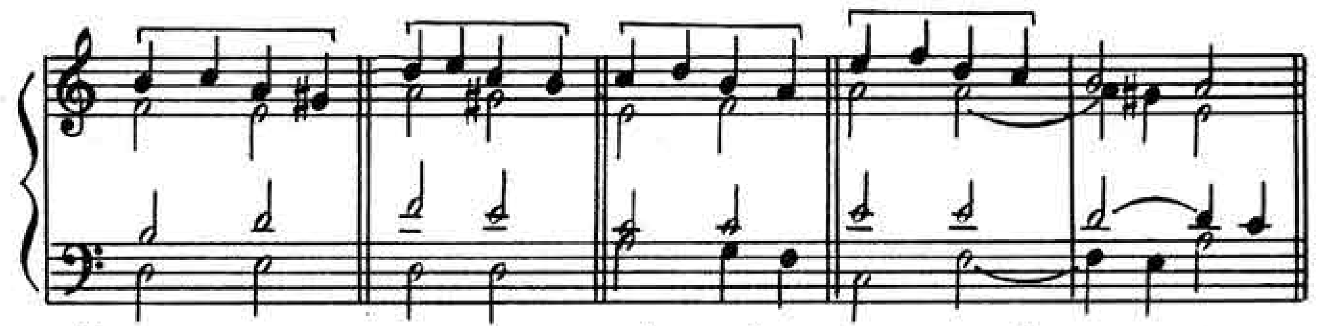
782

783

Квартовая камбиата может идти и на верхнюю вспомогательную к аккордовому тону, уменьшая, а не увеличивая интервал скачка. При этом возникает такой же мелодический рисунок, как при включении вспомогательной в задержание, но коренное отличие в том, что терцовый скачок здесь образует брошенный камбиатный диссонанс (784).

784





Возможно соединение квинтовой камбиаты с верхней вспомогательной, образующее скачок на кварту (785 *а*). Подобное соединение секстовой и септовой камбиат менее естественно, ибо такие большие скачки создают тенденцию немедленного обратного движения (785 *б*).

785



§ 5. Сочетания голосов

Сочетания камбиат с фигурированными приемами весьма разнообразны. Представление о них дают следующие образцы.

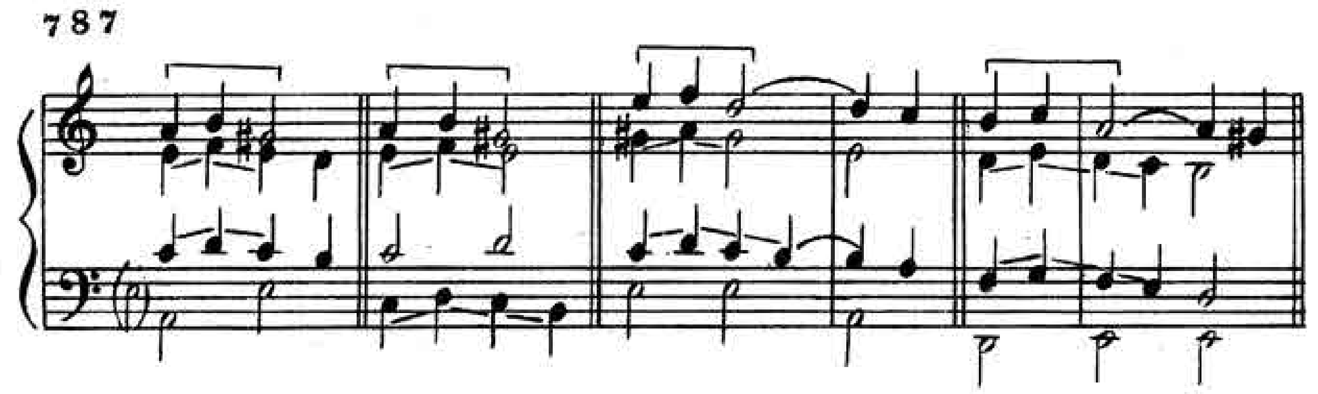
Сочетание камбиаты с вспомогательной (786).

786



Сочетание с двойными вспомогательными (787).

787



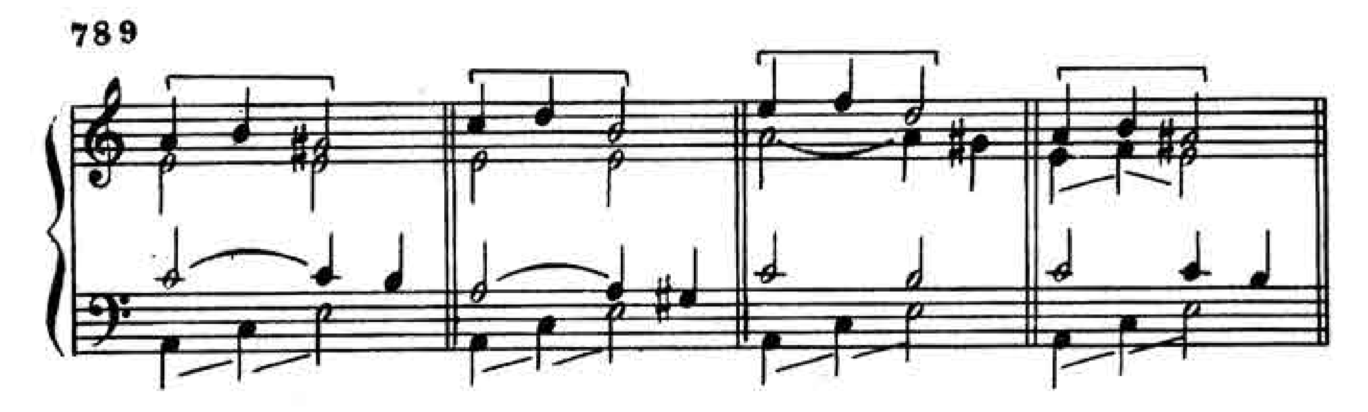
С вспомогательной может сочетаться квартовая и квинтовая камбиата, идущая на аккордовый тон или мелодически связанная с вспомогательной на сильной доле (788).

788



Камбиата естественно сочетается с педемой — при движении баса на терцию аккорда той же ступени. Добавление вспомогательной усиливает диссонирование (789).

789



Наиболее разнообразны сочетания камбиат с проходящими нотами. В примере 790 — с проходящей септимой.

790



При камбиате на приме аккорда проходящая может идти от его квинты или септимы (791).

791



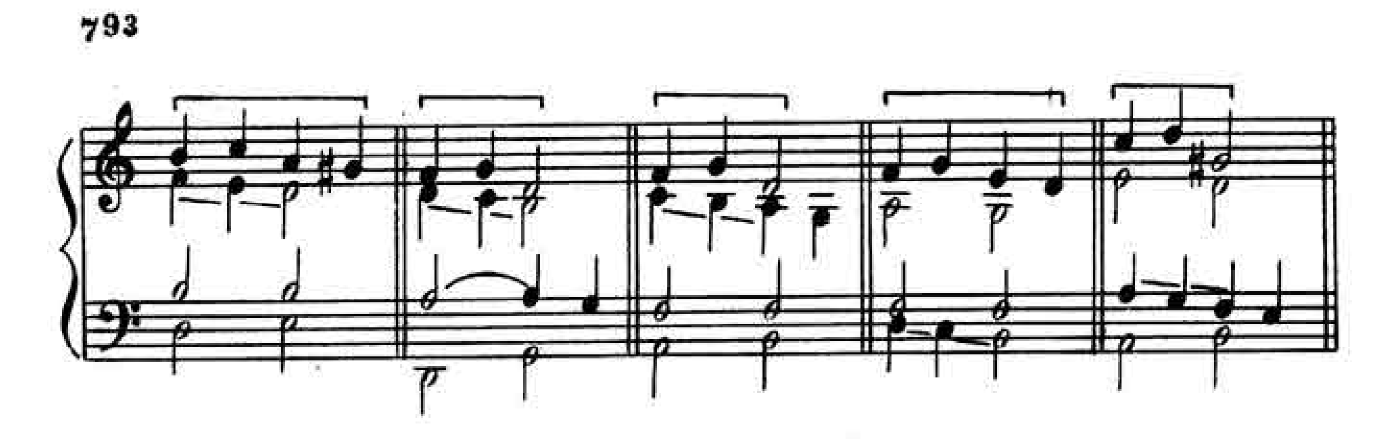
В примере 792 — другие сочетания камбиат с проходящими.

792



В примере 793 — сочетание квартовых и квинтовых камбиат с проходящими.

793



Сочетание с двойными проходящими (794).

794



Пример 795 демонстрирует двойные камбиаты в сочетании с проходящими.

795



Сочетание камбиат с восходящими проходящими приводится в примере 796.

796



В примере 797 — такие же проходящие в сочетании с квартовыми камбиатами, мелодически связанными с вспомогательной.

797



В примере 798 — квартовая камбиата (с вспомогательной) в сочетании с двойными восходящими проходящими, из которых одна хроматическая.

798



Сочетание камбиаты с двойными проходящими в противоположном движении (799).

799



В примере 800 — двойные камбиаты в сочетании с проходящей, идущей вверх.

800

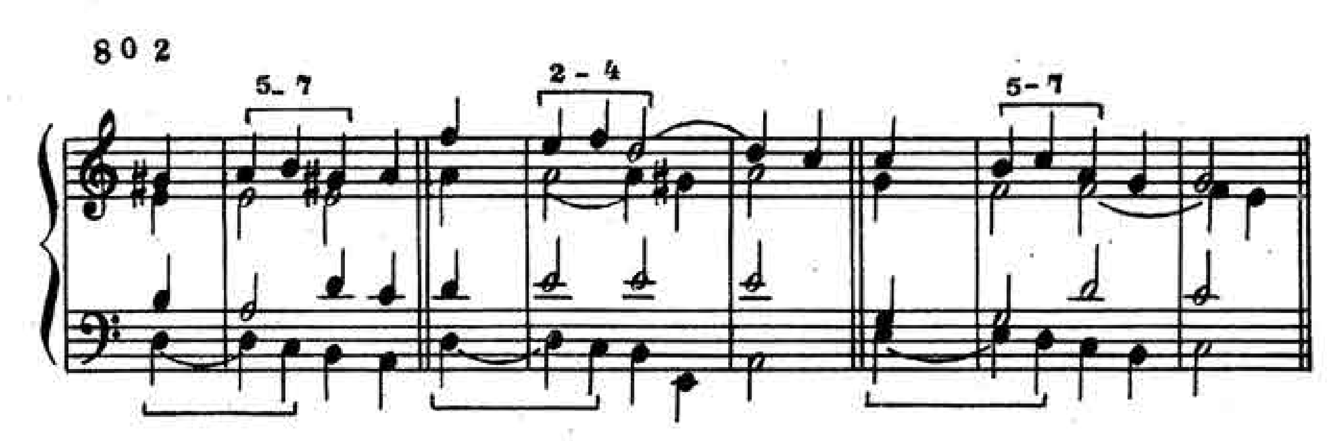


Сочетания камбиат с задержанием предоставляют меньше возможностей, но образуют разнообразные полифонические сочетания расходящихся голосов, в том числе и диссонирующие (801).

801

В басу (одновременно с камбиатой в сопрано) возможны задержания на терции секстаккорда и на квинте терцквартаккорда (802).

802



В примере 803 — сочетание квартовой и квинтовой камбиат с задержанием.

803



В некоторых случаях возможно сочетание камбиаты с двойным задержанием (804).

804



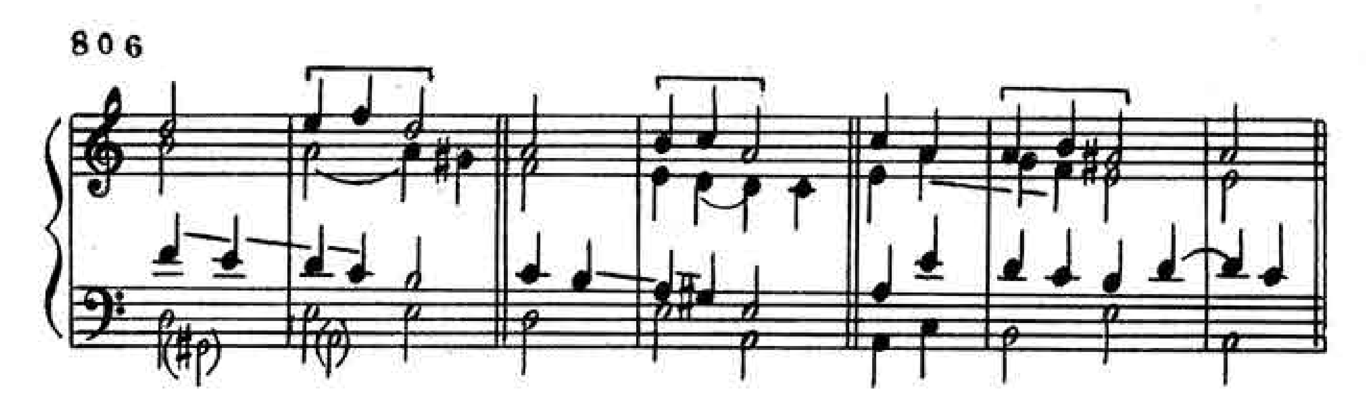
Добавление проходящей в третьем голосе образует сложное диссонантное полифоническое голосоведение (805).

805



В некоторых случаях вместо задержания может быть использована проходящая на сильной доле, идущая вниз (806).

806



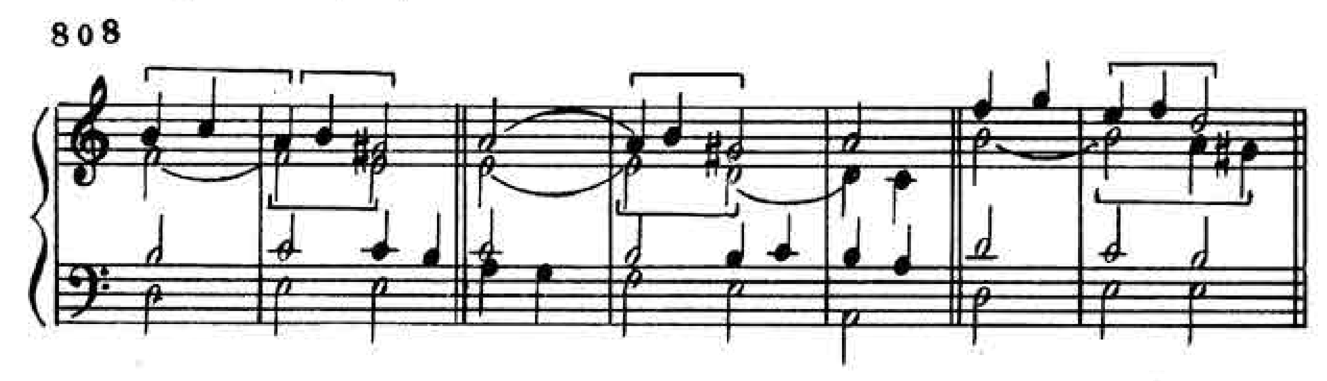
В особых случаях возможна проходящая вверх. В примере 807 применена и хроматическая.

807



В сочетании с камбиатой может быть использовано пролонгированное задержание (808).

808



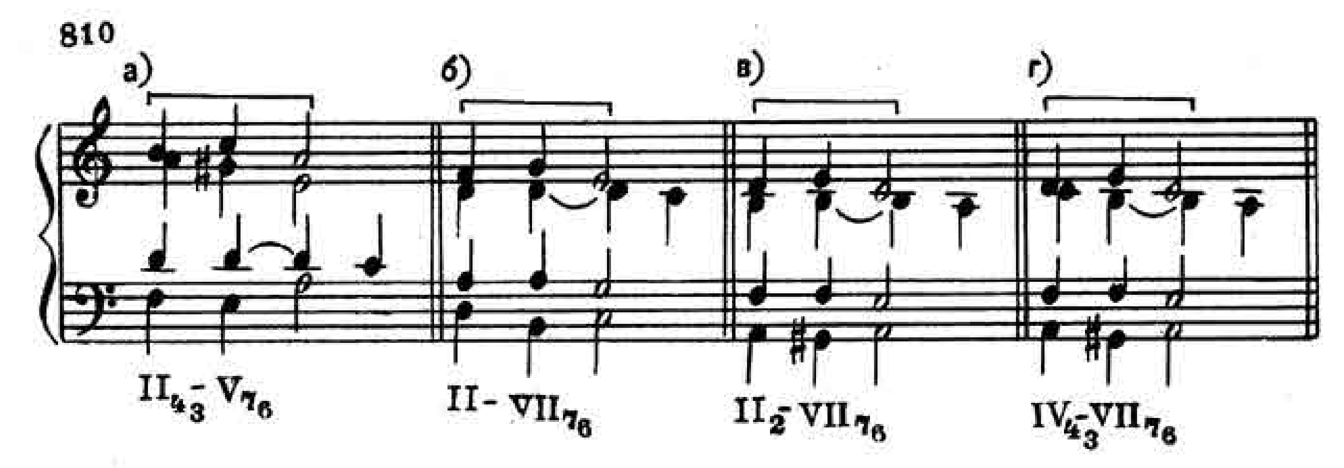
В наибольшей мере усложняет полифоническую ткань сочетание камбиаты с двойным задержанием — пролонгированным и нормативным (809).

809



Особого внимания заслуживает камбиата на смене гармонии, образующая самостоятельные камбиатные аккорды. Они наиболее естественно образуются в последованиях S — D (в виде септаккорда V или VII ступени). Субдоминанта (преимущественно на II ступени) возможна в основном виде — с терцовым ходом баса, во втором и третьем обращении — с секундовым ходом (810).

810



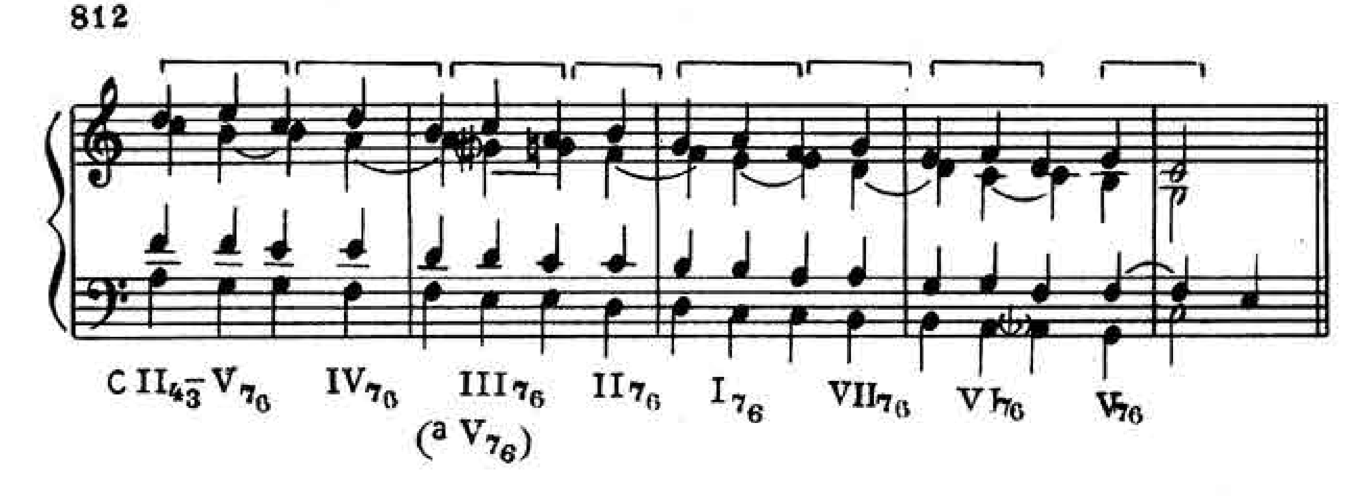
Цифровку камбиатных аккордов мы даем по общему принципу для всех аккордов: в тесном (собранном) расположении обозначаются интервалы в порядке от нижнего тона к верхним звукам, характеризующим данную гармоническую структуру (811).

811



Секвенция в примере 812 дает представление о камбиатных аккордах на всех ступенях.

812



В примере 813 — секвенция по типу последования в образце 810 *б*, но с задержаниями в альте.

813



Секвенция, приведенная в примере 812, может быть усложнена последованием альтерированных аккордов с хроматическим движением голосов, что придает гармонии яркую красочность.

814



В примере 815 *а* — камбиатные доминанты с их обращениями в последованиях от аккордов II ступени. В примере 815 *б* — доминантсептаккорд с секстой — в самостоятельном виде, без секундовой связи камбиаты.

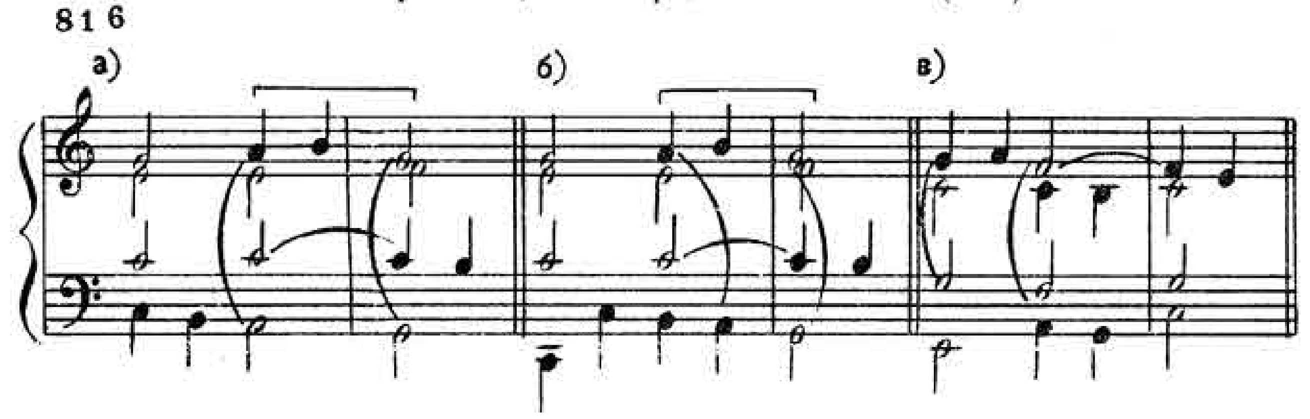
815



§ 6. Параллелизмы

Камбиаты отнюдь не затушевывают гармонические октавы, а превращают их из натуральных в скрытые, с ходом ноны в октаву, недопустимым не только в крайних, но и средних голосах (816).

816



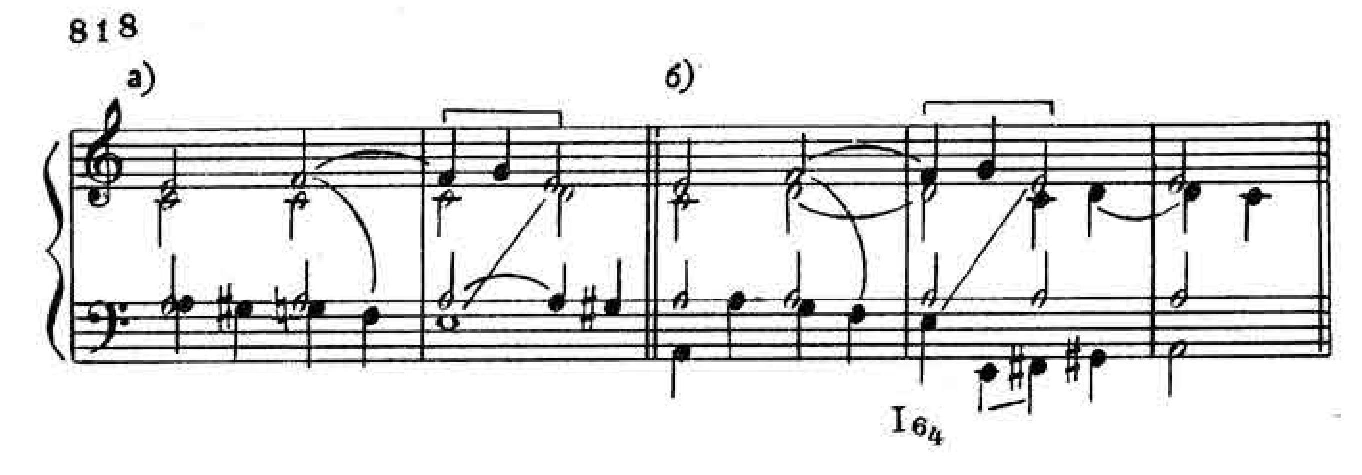
Иначе обстоит дело с камбиатой в задержании — здесь возникают разные нюансы. При разрешении его на той же гармонии отдаленный звуковой след от предыдущей октавы все же полностью остается и такого голосоведения надо избегать (817).

817



При разрешении задержания на другом аккорде ($T_{6/4}$— D) параллелизм в значительной мере тушуется камбиатой, особенно при медленном движении и при появлении первой октавы на слабой доле после проходящей (818 *а*). При уходе баса вторая октава стирается (818 *б*).

818



В верхних голосах такой параллелизм полностью нейтрализуется, тем более с уходом от второй октавы (819).

819



Отличается от предыдущего по принципу образования иной параллелизм — не гармонический, а мелодический (по существу мнимый), возникающий при задержании на самой камбиате. Здесь также возникают разные оттенки звучания, зависящие от некоторых деталей.

В крайних голосах, при оголенности аккорда с камбиатой, звуковой след от первой октавы достаточно ясно слышится (820 *а*). При усложнении аккорда (дополнительным задержанием), тем более при предварительном уходе баса от первой октавы, скрытый параллелизм уже в значительной мере затушеван и допустим (820 *б*).



Еще в большей мере тушуется параллелизм при камбиате на септиме (особенно доминантовой и при усложнении аккорда диссонирующей проходящей), вследствие явной направленности ее вниз (821).



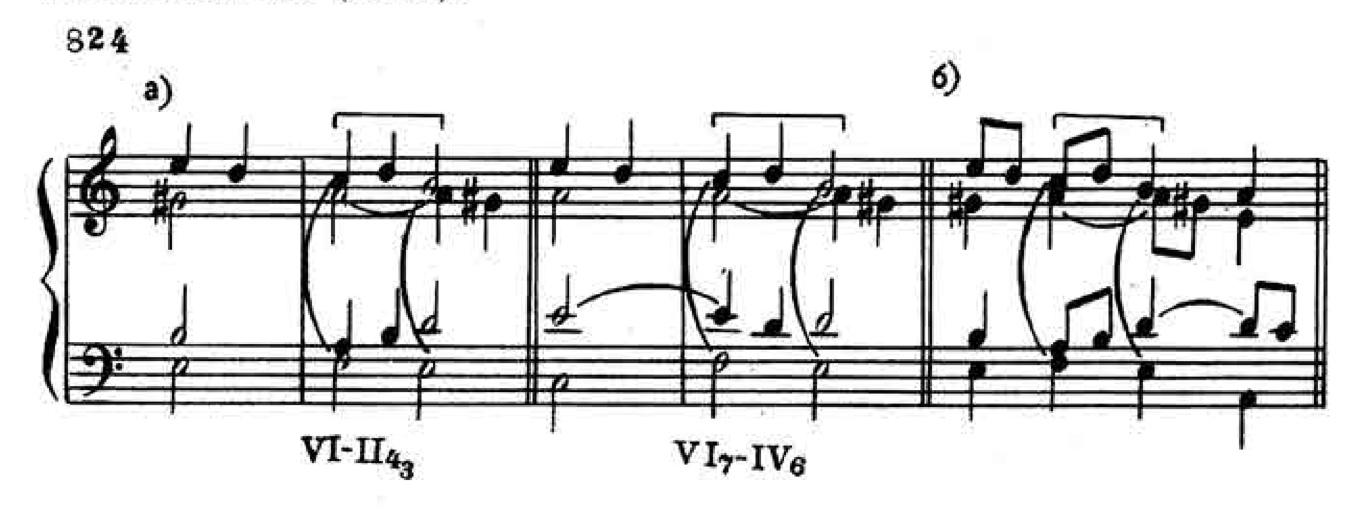
В верхних голосах мелодический скрытый параллелизм полностью нейтрализуется, даже в том случае, если камбиата образует дополнительно разрешение малосекундового восходящего задержания (822).



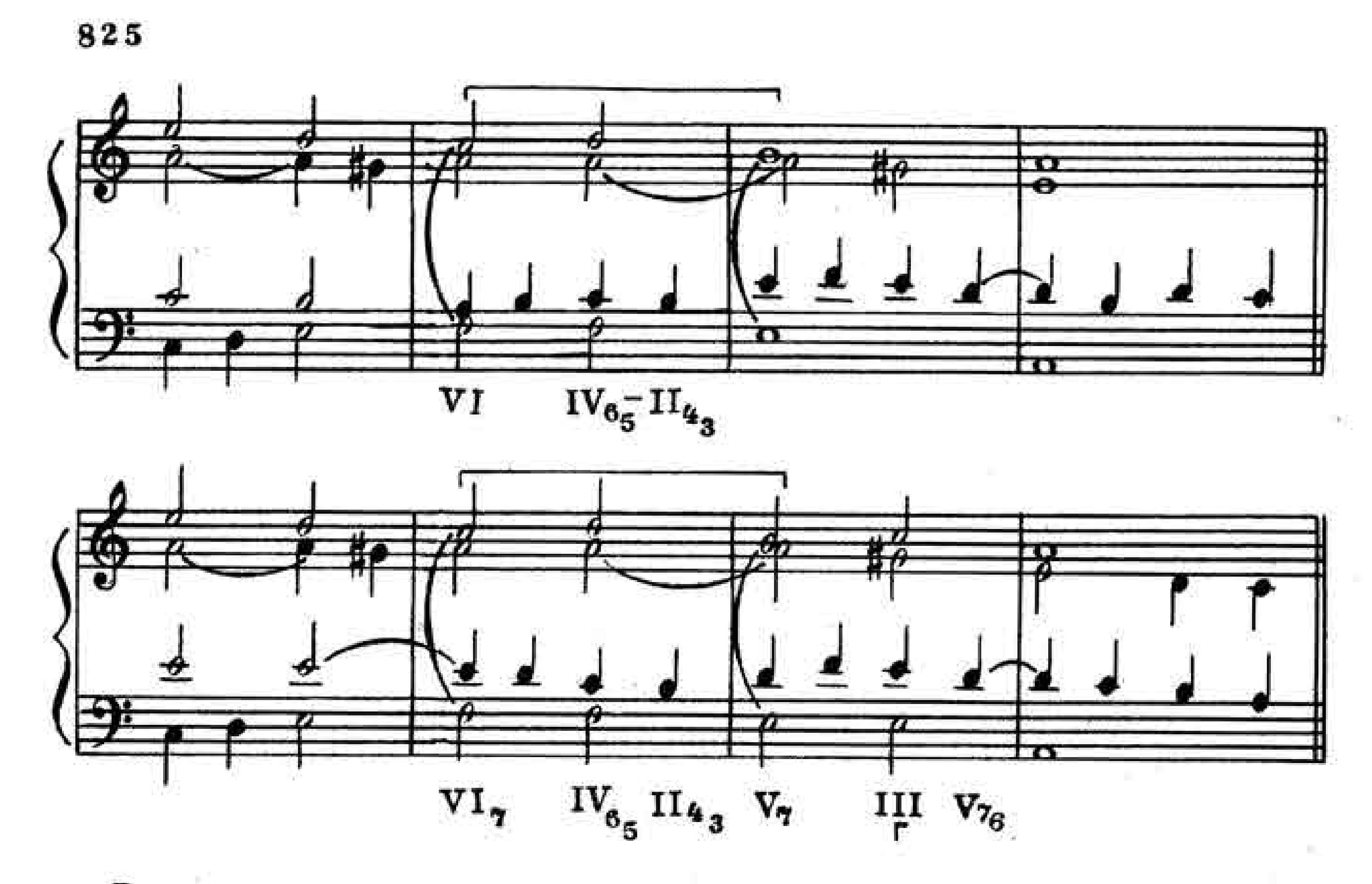
Камбиата (даже конкордансная) отнюдь не нейтрализует и квинтовый гармонический параллелизм в крайних голосах (823).



При образовании камбиатой достаточно самостоятельного другого аккорда, натуральный параллелизм превращается в скрытый, но все же в крайних голосах от первой квинты остается звуковой след, особенно при быстром движении. К тому же остается прямолинейное движение сексты в квинту, которое образует скрытый параллелизм в крайних голосах и неприятно звучит при его эффективности (824 *а*). В быстром движении уже ясно слышатся гармонические квинты на опорных ритмических долях (824 *б*).

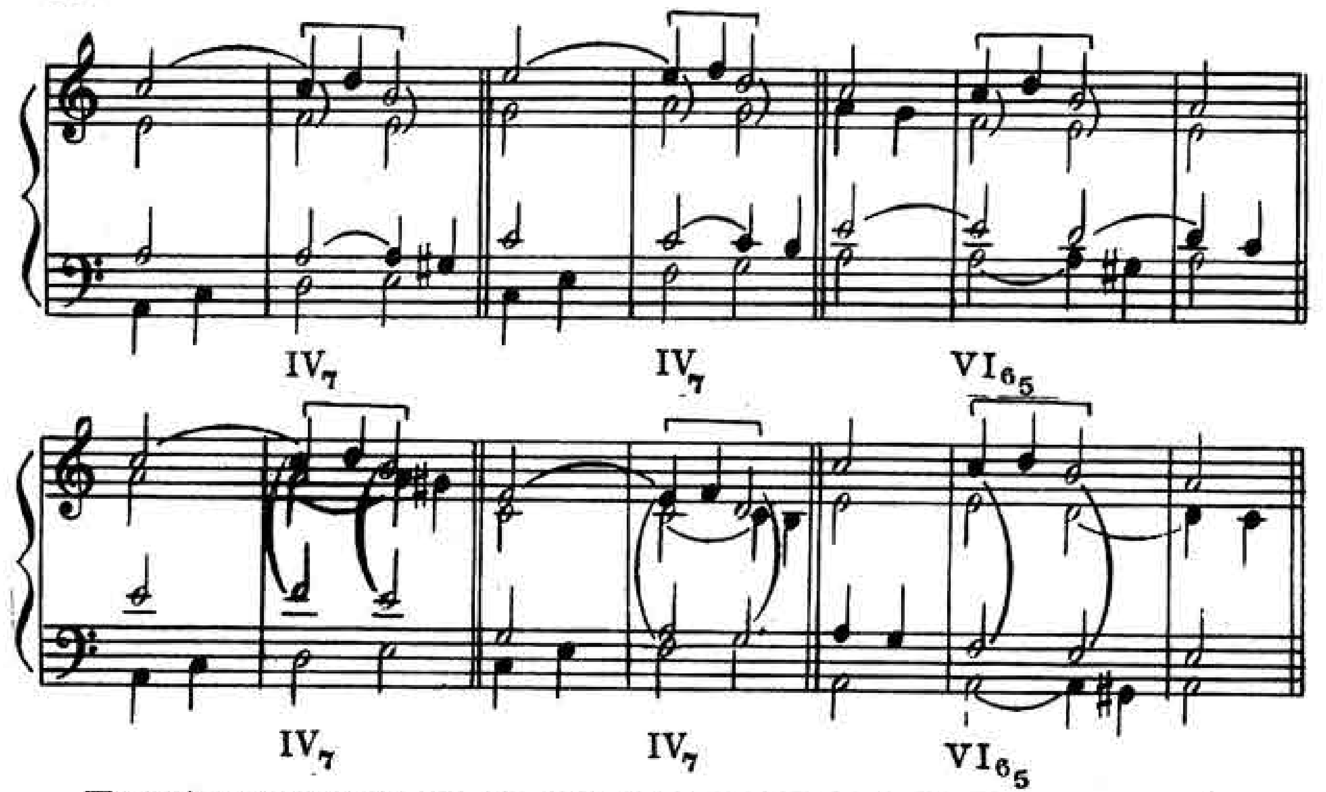


Только при медленном движении, в котором ясно прослушиваются все аккорды как вполне самостоятельные, а конкордансная камбиата совсем утрачивает свое мелодическое значение, параллелизм натуральных гармонических квинт, остающихся на отдаленных сильных долях тактов, полностью нейтрализуется (825).



В верхних голосах скрываемые камбиатой гармонические квинты все же слышатся, но, внося в гармонию некоторую «звонкость», допустимы, особенно в медленном движении и при усложнении второго аккорда задержанием на терции (826).

826



Подобные же квинты, но не гармонические, а мелодические, образуются при пролонгированном задержании нижнего голоса (827).

827



«Спрятанные» в средних голосах гармонические квинты вполне допустимы и при камбиате (828).

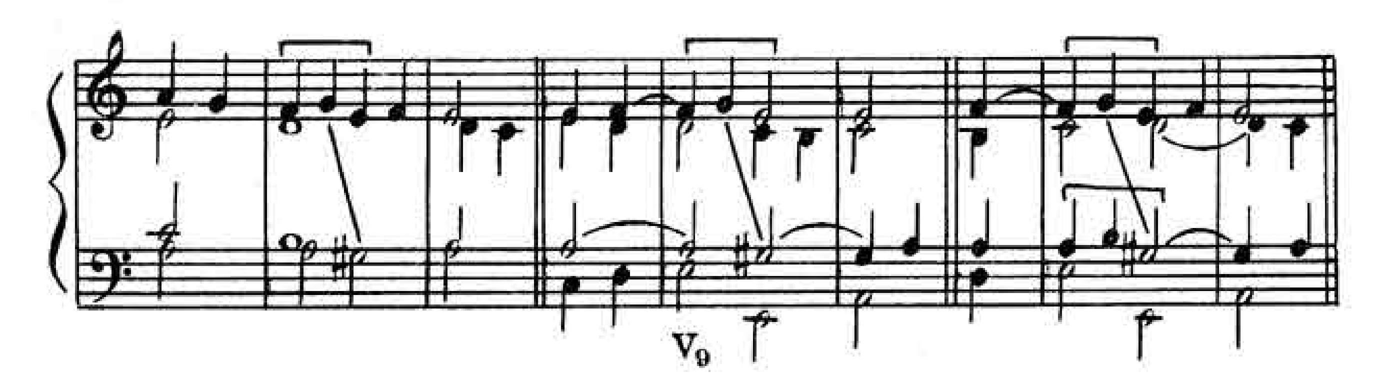
828



§ 7. Переченья

Косвенное полиладовое переченье с вводным тоном возможно при образовании камбиаты в субдоминанте, в нонаккорде V ступени с пролонгированным задержанием терции и в тоническом квартсекстаккорде при задержании его квинты (829).

829



В полиладовом переченье на VI ступени лада должна участвовать проходящая *б* по верхнему тетрахорду (830).

830

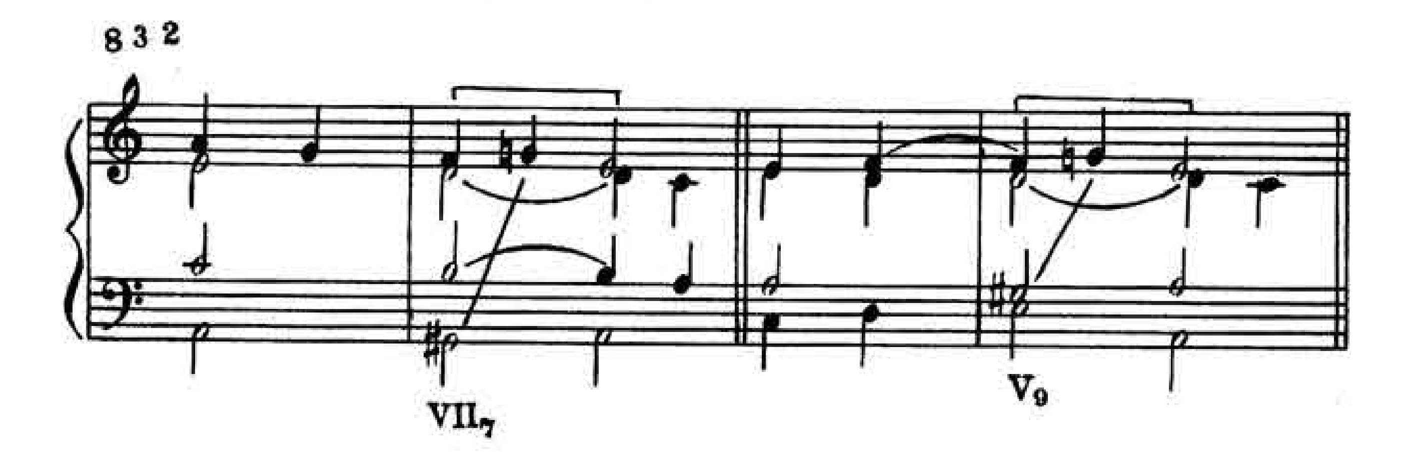


Альтерированные субдоминанты дают возможность переченья в миноре на IV ступени, а в мажоре — на II (831).

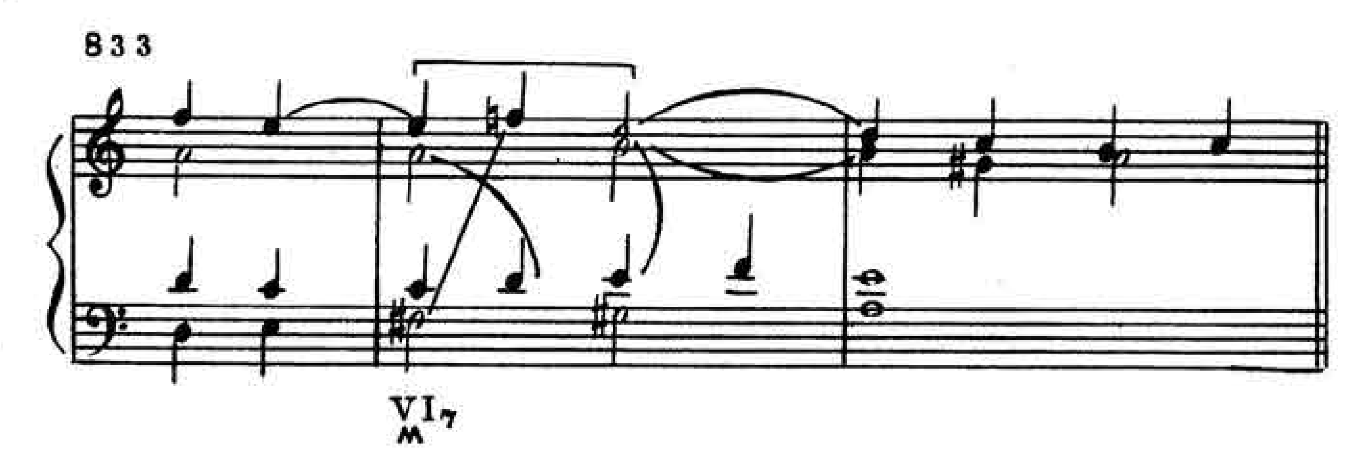
831



Одновременное полиладовое переченье с длящимся аккордовым тоном образует камбиата на септиме вводного септаккорда, а также на ноне нонаккорда (832).



В примере 833 показано полиладовое переченье на VI ступени — камбиаты, опирающейся на септиму альтерированной медианты (833).



В примере 834 — такие же одновременные переченья на альтерированных субдоминантах минора и мажора.



Одновременное перечащее столкновение на той же гармонии возникает при фигурировании другого голоса — задержании, хроматической проходящей, а также вспомогательной (835).



Смена гармонии при таком столкновении образует промежуточные камбиатные аккорды с внутренним переченьем (836).



В примерах 837, 838 приведены развернутые построения с полифонически усложненным диссонирующим голосоведением, с частым использованием камбиатных аккордов, в том числе и с внутренним переченьем.



837
838

Глава XIII

ПРЕДЪЕМЫ

§ 1. Общая характеристика

Предъем по своей позиции представляет как бы зеркальное отражение задержания: фигурационный звук секундово прилегает не к последующему, аккордовому тону, а к предыдущему, и не запаздывает в своем движении, а наоборот — заранее занимает предназначенное ему в дальнейшем место.

Такое предвосхищение второй опоры вносит диссонирование (иногда очень резкое) на слабой доле, которое не получает своего обычного плавно-секундового разрешения. В этом заключается интонационное своеобразие предъема, предопределяющее особое, индивидуализированное его использование в мелодическом фигурировании.

Неразрешенность диссонанса роднит предъем с камбиатой; исторически он также привел к эмансипации побочных тонов в аккордах, но в более позднее время (главным образом в современной музыке) и в виде не заменных, а внедряющихся. По своей динамике эти приемы глубоко различны: предвосхищение аккордового звука повышает напряжение на слабой ритмической доле (в момент диссонирования), перетягивает на себя акцент, создавая своего рода микрокульминацию (см. 839), что совершенно не свойственно камбиате. Такая ритмическая активность отличает предъем от всех других фигурационных приемов и подчеркивается обычным его укорочением (например, восьмая при общем фигурационном движении четвертями), которое сглаживает диссонирование (см. 840).

Предъем, как и камбиата, употребляется почти исключительно в сопрановом голосе и обычно служит для мелодического опевания самих кадансов. Играя сходную роль в кадансировании, эти приемы естественно связываются в своем последовании. Благодаря ритмической активности, предъем, устремляющийся в заключительную тонику, усиливает ее утверждающее, тормозящее действие.

Возможно применение предъема и не на кадансовых рубежах — в качестве индивидуализированного мотивного «зерна», что должно найти свое оправдание в общем развитии, иначе оно оказывается случайным, излишне привлекающим к себе внимание [1].

Предъем, как и другие фигурационные звуки, может образовать попутный конкорданс, сохраняя свое мелодическое значение.

---

[1] Примером систематического использования такого предъема (в его мелодическом соединении с вспомогательной) служит прелюдия Шопена № 12.

Кроме характеризованного выше типичного предъема, заслуживает внимания особая его разновидность: не прилегающий к предыдущему аккордовому тону *скачковый* предъем. Он относится к той же категории фигурационных звуков, так как остается основной позиционный признак — ритмическое предвосхищение последующего опорного тона, а в связи с этим сохраняется качественная особенность данного приема. Такой «свободный» предъем, вообще не свойственный напевно-полифонической фигурации, но находящий свое место в солирующей мелодии, будет рассматриваться отдельно в § 8.

Предъемы различаются по следующим структурным признакам:

1. В верхнем голосе (обычные), в среднем (особые) или в басу (как исключительные случаи).
2. В нисходящем движении (наиболее употребительные) или в восходящем (преимущественно от вводного тона в основной).
3. В каком последовании аккордов.
4. На каких тонах аккордов.
5. На каких ступенях лада.
6. Дискордансные или конкордансные.

§ 2. Дискордансные предъемы

Нисходящий дискордансный предъем может быть только на квинте и терции аккорда, так как на приме или септиме попадет на аккордовый тон, образуя самостоятельный, мнимый или ложный конкорданс.

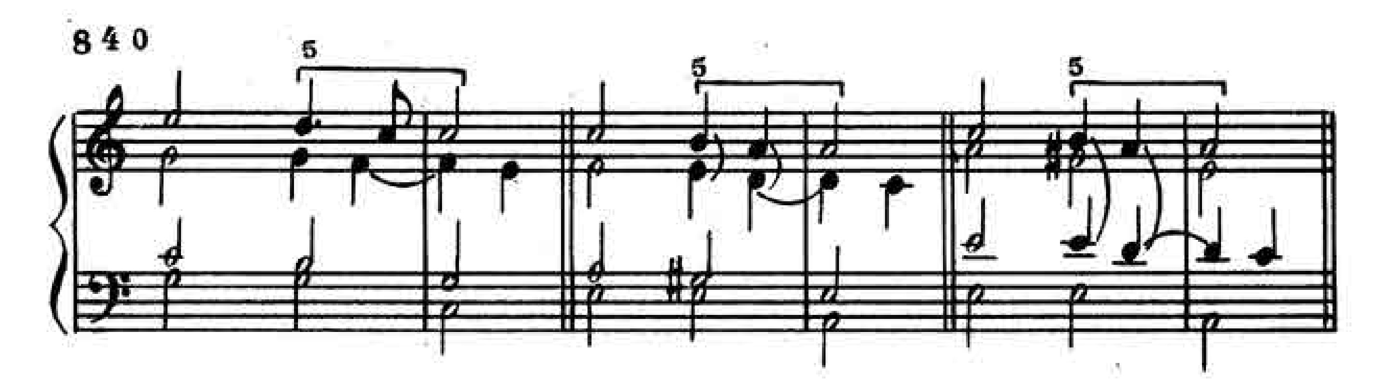
Наиболее употребителен предъем на квинте доминанты в заключительном кадансе (839). При этом возникает резкое диссонантное столкновение самых «враждующих» элементов лада — основного тона с вводным. Вводный тон, благодаря ритмической самостоятельности предъема, может в этом случае не отводиться скачком, а «вонзаться» в унисон (или октаву).



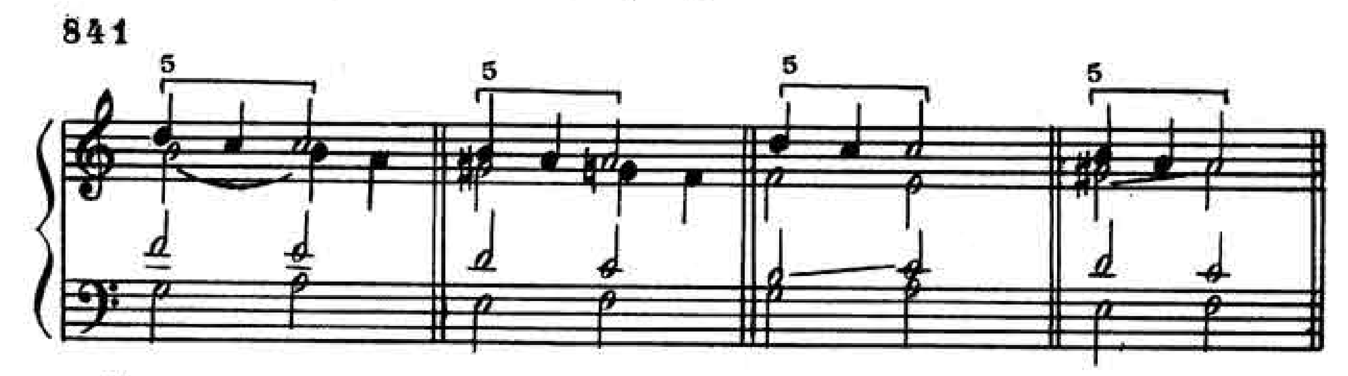
Здесь надо сразу отметить особое обстоятельство: предъем в сочетании с проходящей септимой допускает чистые *параллельные квинты*, и не только скрывающиеся при его ритмическом укорочении, но и в натуральном виде (840). Вторая квинта оказывается заменной, но не на сильной доле, как это было при задержании, а на слабой и поэтому оголяется в своем промежуточном звучании. Полная правомерность такого голосоведения объясняется тем, что проходящая септима принадлежит только к первому аккорду, а предъем только к последующему, вследствие чего происходит слуховая поправка заменной квинты на подразумеваемую гармоническую сексту [2].

---

[2] Такие параллельные квинты встречаются в баховских кадансах и допускаются даже традиционной теорией музыки.



Нисходящий предъем на квинте доминанты употребителен и в прерванном кадансе. При этом вводный тон может отводиться в VI ступень лада (в мажоре с задержанием или без него, в миноре посредством хроматической проходящей), а также разрешаться, диссонантно «вонзаясь» в основной тон лада (841).



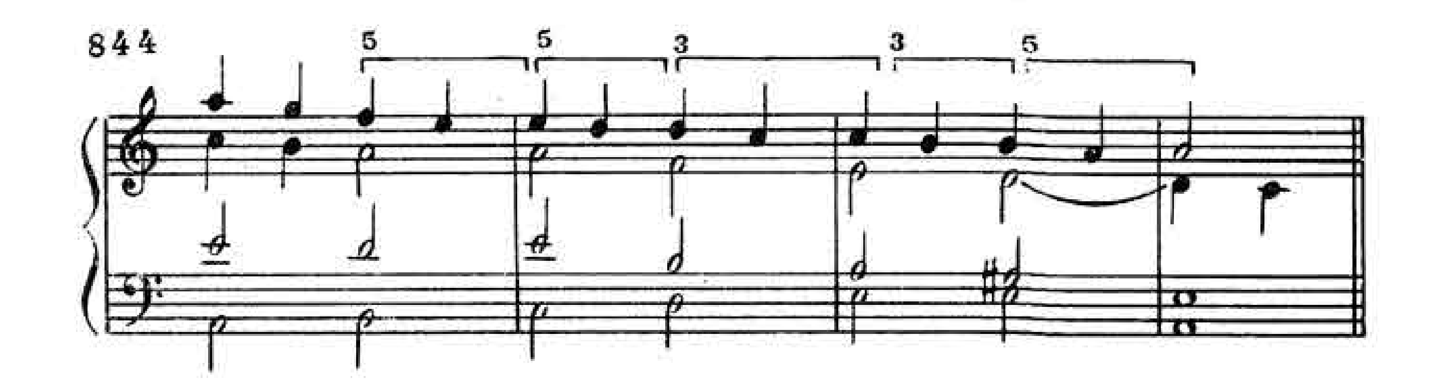
Предъем в последовании T—D возможен с ходом от терции на квинту или от квинты на септиму (842).



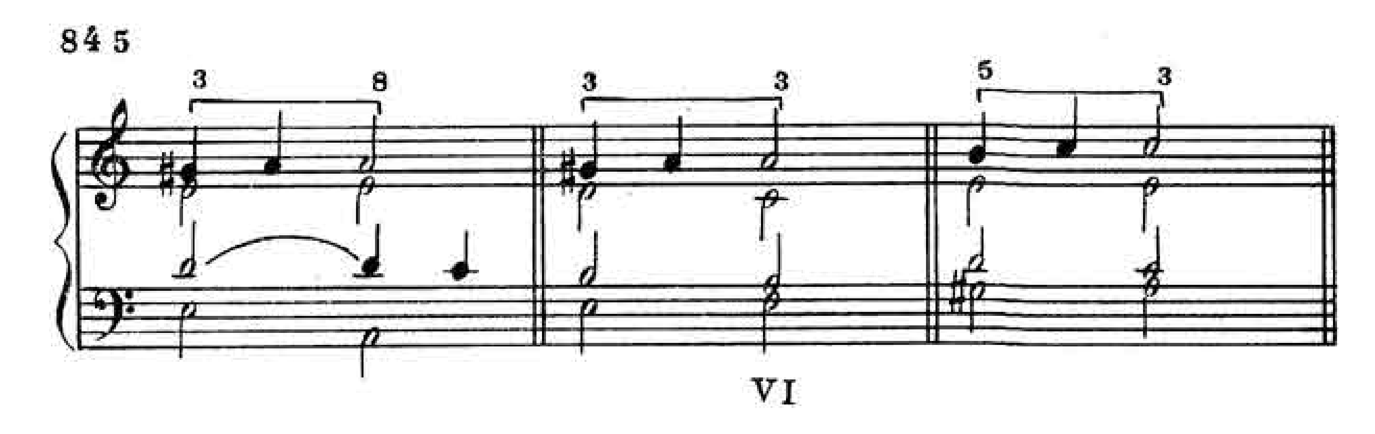
Предъем на субдоминантовой гармонии естественно образуется при соединении с тоническим квартсекстаккордом или с доминантой (843)



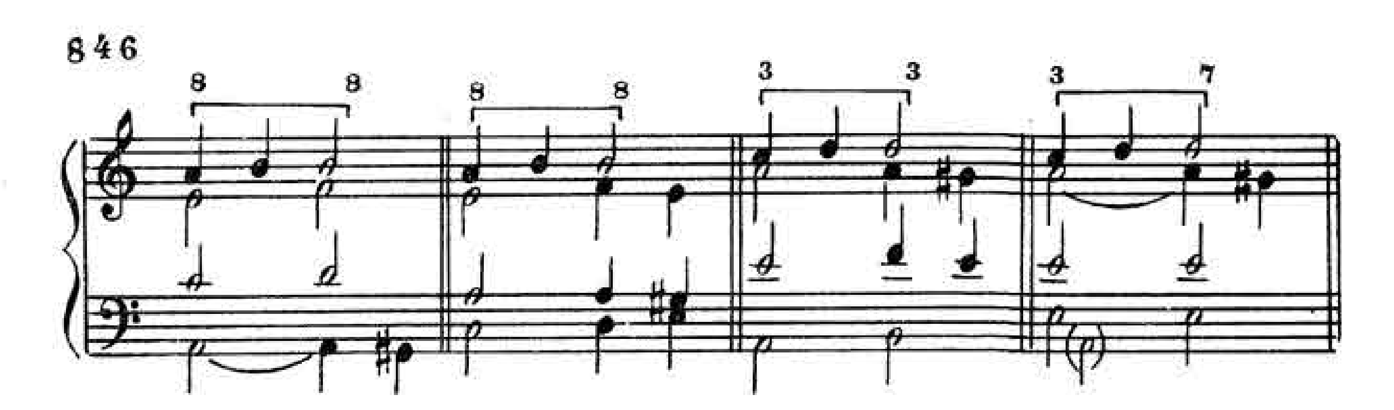
Так же, как и при задержании, возможна нисходящая лестница подобных предъемов в их последовании, мелодически связанном через опорные тоны (844).



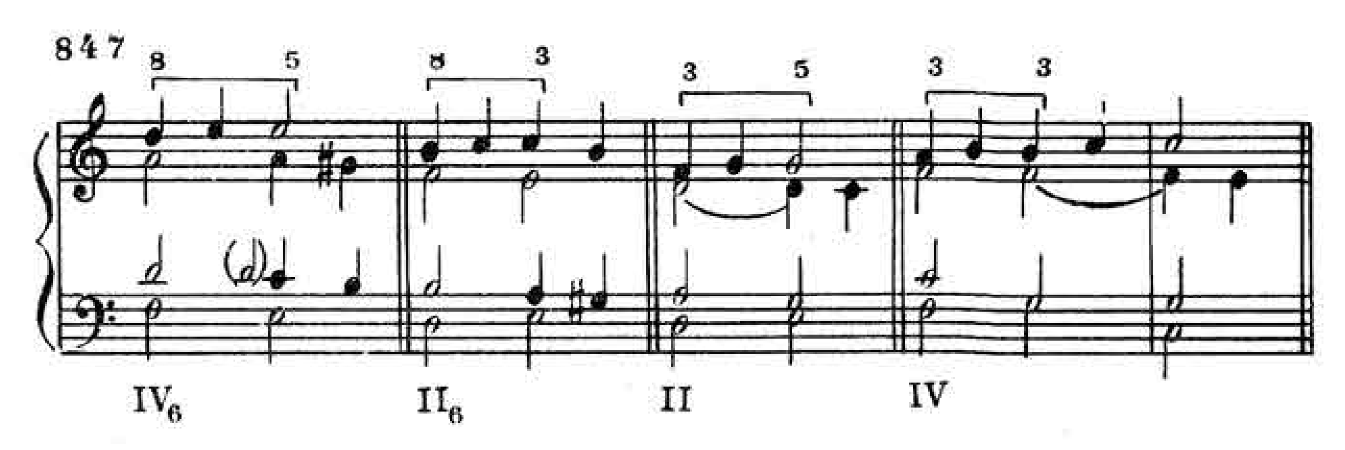
Восходящие предъемы в силу своей мелодико-ритмической самостоятельности естественны в движении не только на малую секунду (как задержания и вспомогательные), но и на большую. Наиболее употребителен предъем в кадансе на вводном тоне доминанты, реже применяется на квинте (845).



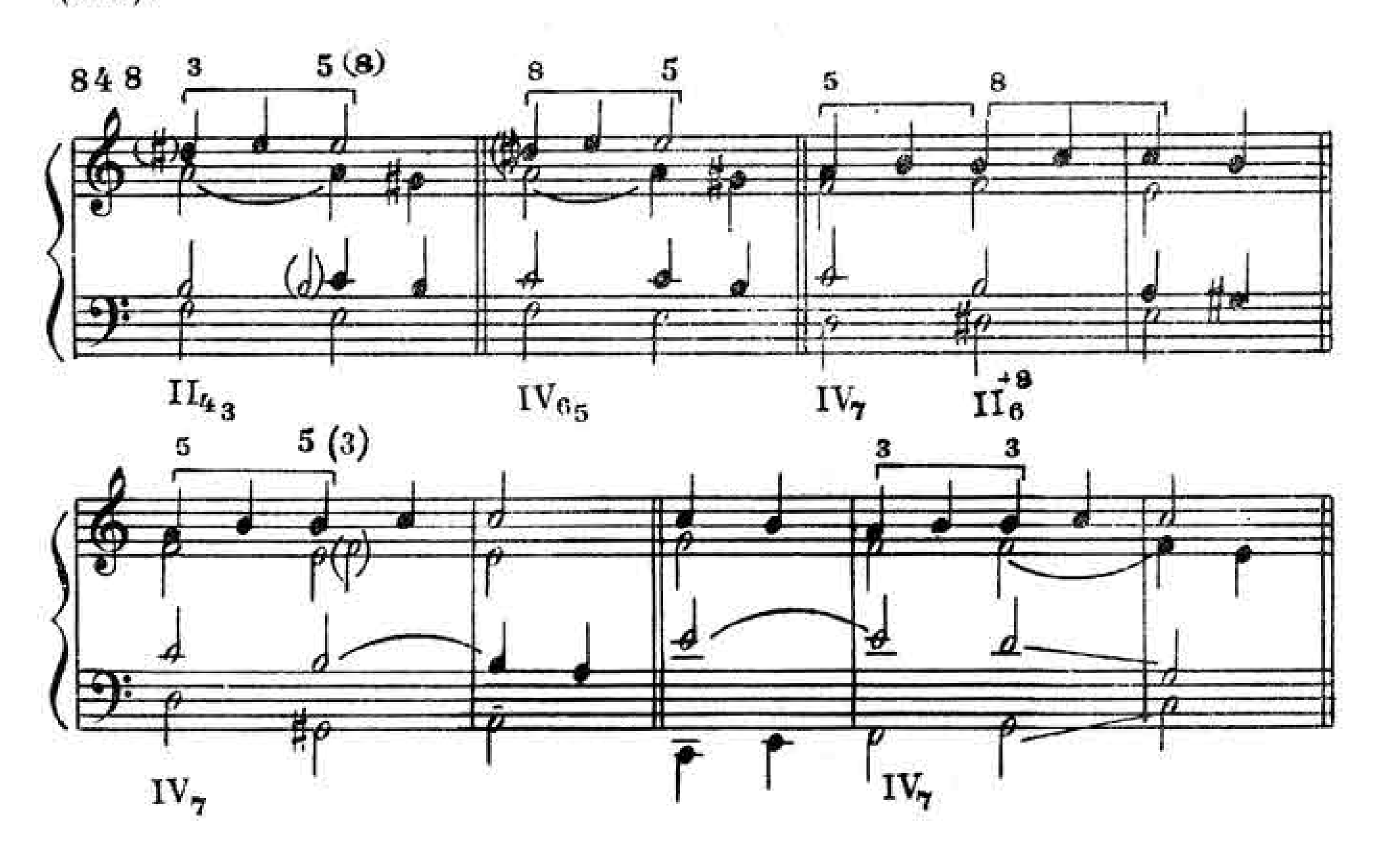
В примере 846 — восходящие предъемы на тонике.



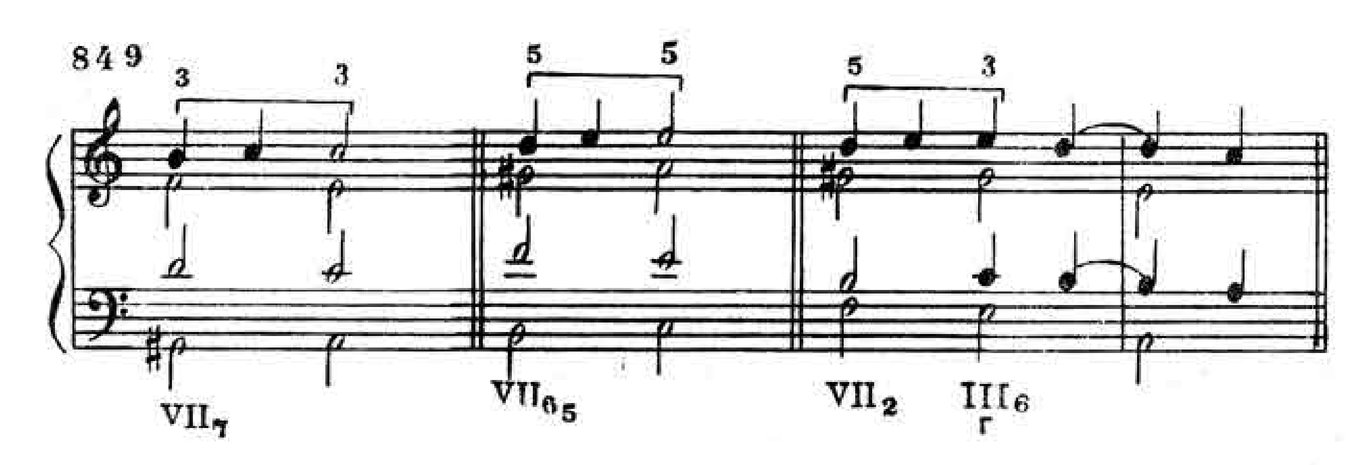
В примере 847 — предъемы на субдоминантовых трезвучиях.



Естествённы также более усложненно диссонирующие предъемы на субдоминантовых септаккордах, в том числе на альтерированном тоне (848).



Менее употребительны предъемы на вводном септаккорде (849).



Пример 850 показывает фигурационную обработку восходящими и нисходящими предъемами естественного функционального последования аккордов.



Приведенные в примере 851 предъемы в средних голосах относятся к особым случаям (851).

851



К таким же случаям относятся и двойные секстовые предъемы (852).

852



§ 3. Конкордансные предъемы

Предъем, в силу своей ритмической активности, особенно подчеркивает промежуточное созвучие. Поэтому в относительно медленном движении при образовании аккорда, достаточно самостоятельного в функциональном отношении, предъем приобретает гармоническое значение в качестве аккордового тона.

Так, в примере 853*а* сопрановый голос просто усложняет субдоминанту (IV_6—$II_{4 \atop 3}$). В том же последовании при быстром фигурировании или при укорочении предъема проявляется его мелодическая специфика (853*б*).

853

а)

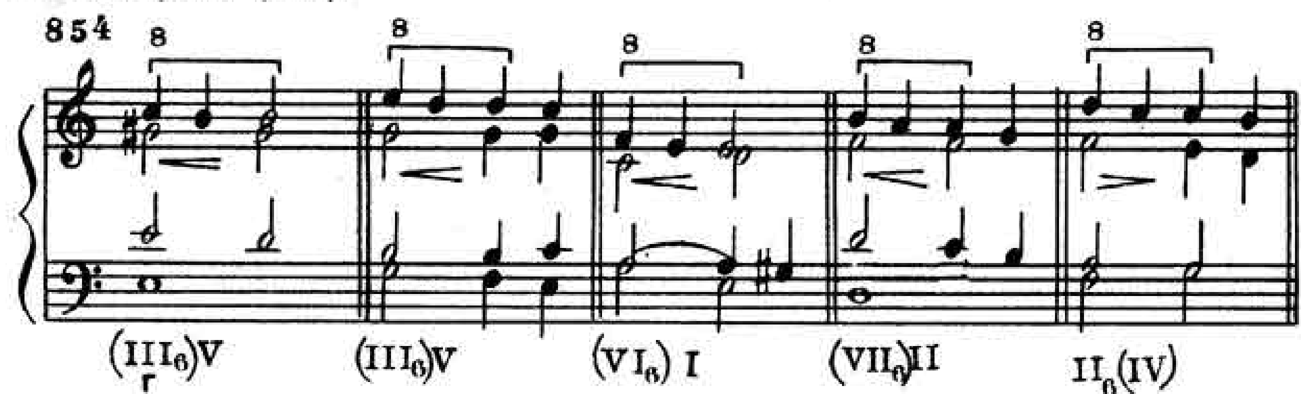




В напевной фигурации без ритмического выделения предъема действует отмеченная раньше обратная зависимость: при функциональном ослаблении, а тем более при ложности промежуточного конкорданса предъем приобретает мелодическое значение и утрачивает его при функциональном усилении.

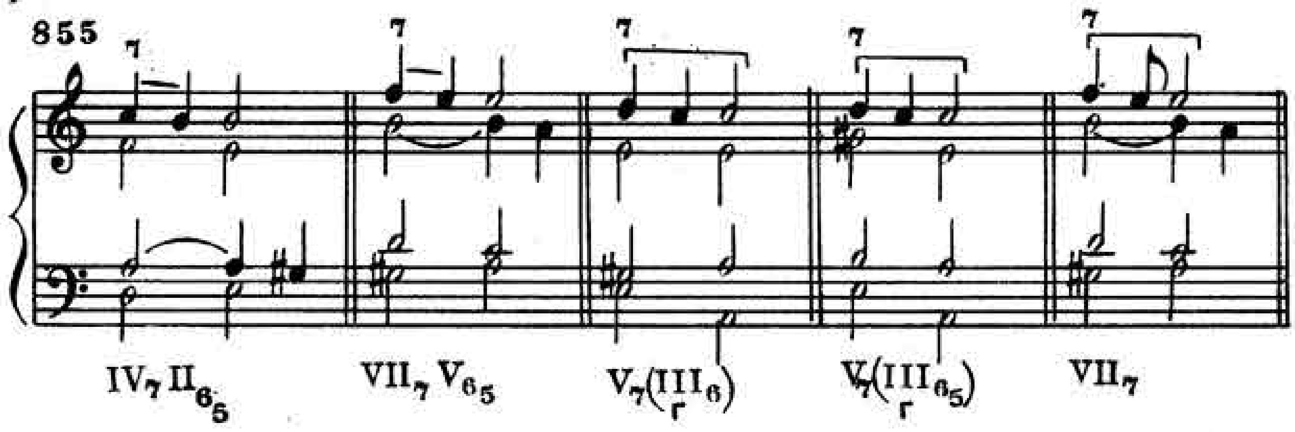
Нисходящий конкордансный предъем, образующийся на приме секстаккорда, превращает его в промежуточное трезвучие в верхнетерцовом соотношении. В большинстве случаев это приводит к функциональному усилению опорного аккорда ($III_6<V$, $VI_6<I$), и предъем превращается в вспомогательную на сильной доле. Он сохраняет свое мелодическое значение только на секстаккорде II ступени, который является не ослабленным, а усиленным заместителем субдоминантового трезвучия (854).

854

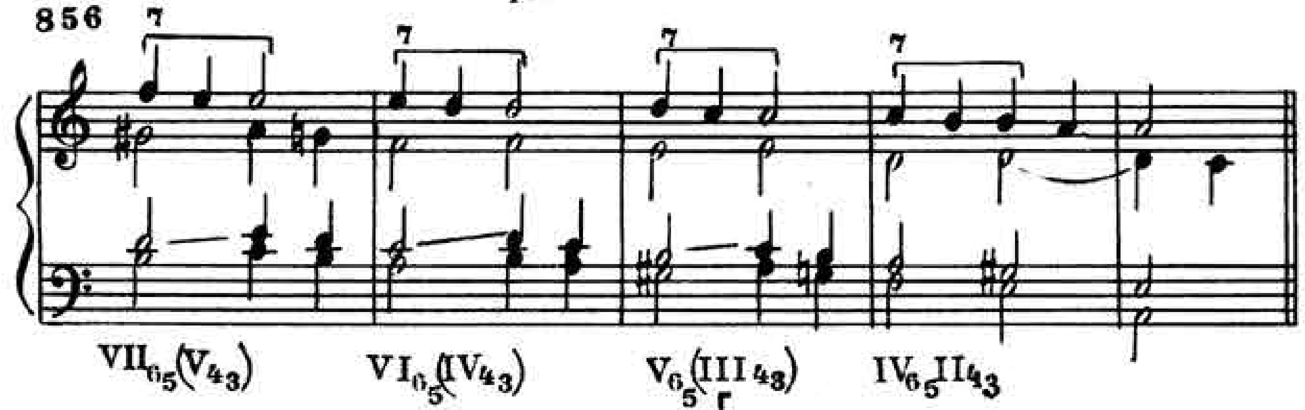


Конкордансный предъем может образоваться на септиме, и здесь уже сильно изменяется его значение. На септаккордах IV и VII ступеней он превращается в разрешение септимы вследствие гармонической самостоятельности промежуточного конкорданса (II_{65} или V_{65}); напротив, на неполном доминантсептаккорде предъем образует ослабленную доминанту (III_6) и поэтому сохраняет свое мелодическое значение, а тем более на полном, попадая на ложный конкорданс (III_{65}). В последнем образце примера 855 предъем даже на вводном септаккорде «отстаивает» свою мелодическую специфику благодаря ритмическому укорочению.

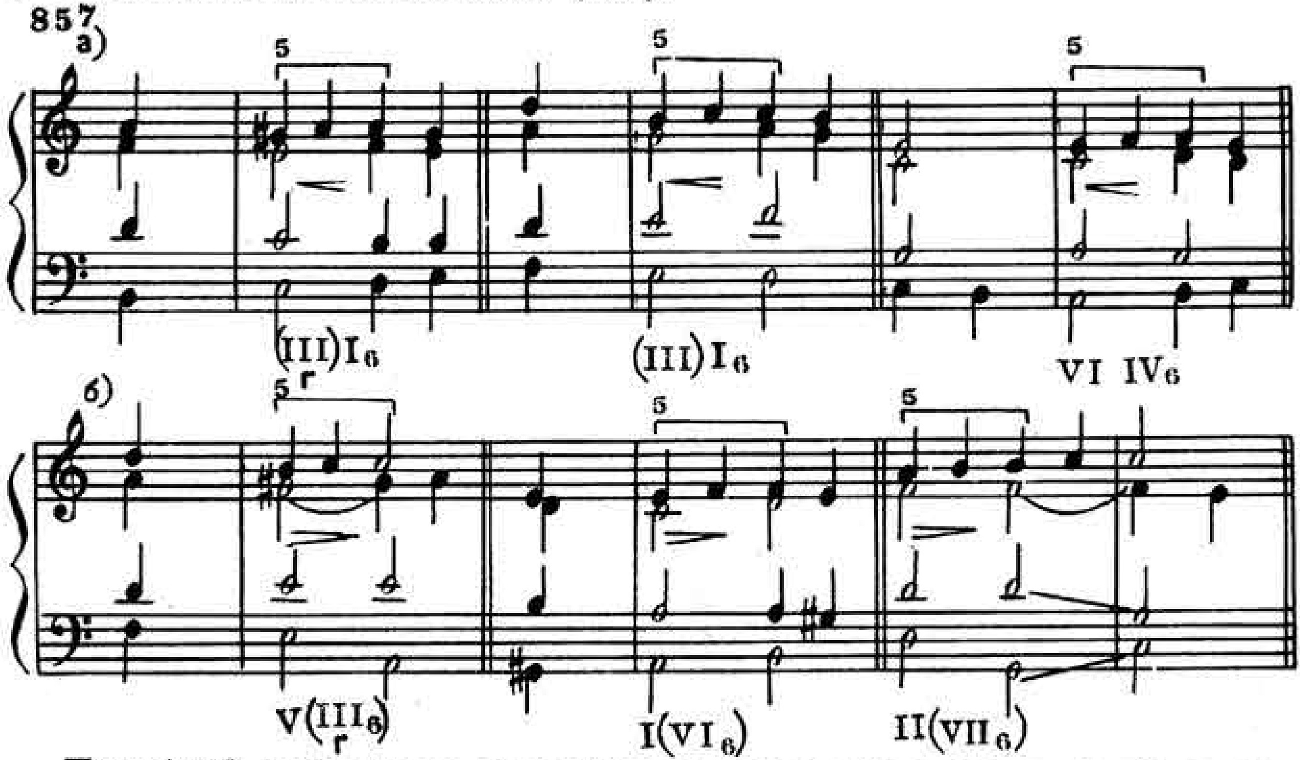
855



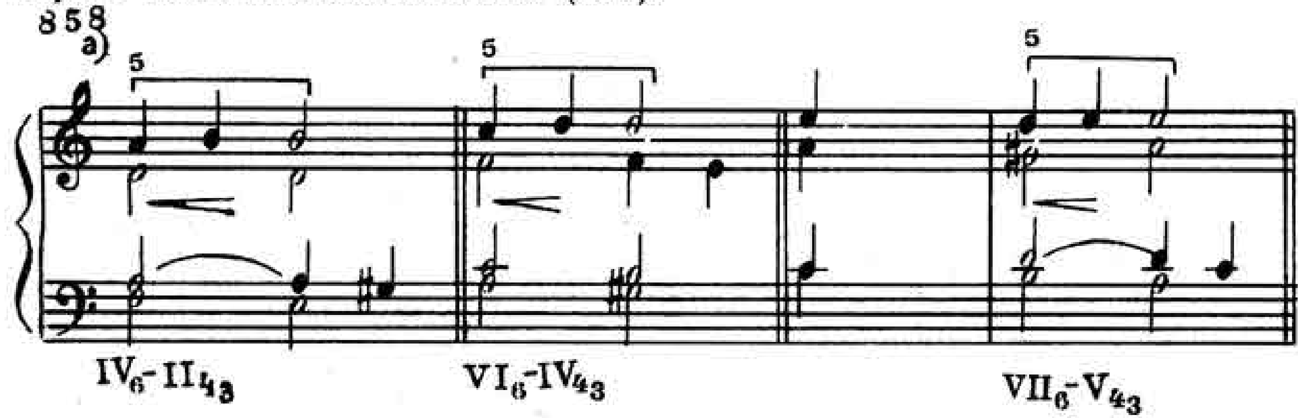
В секвенции примера 856 разрешаемая септима мелодически фигурирует в качестве предъема и на этом основании использовано голосоведение, недопустимое в самих соединениях аккордов: в промежуточных конкордансах образующаяся в теноре септима вместо разрешения правомерно идет вверх на занятый тон. Здесь мелодическая специфика предъема вступает в полную силу, превращая даже определенные в функциональном отношении терцквартаккорды V и IV ступеней лишь в мнимые конкордансы.

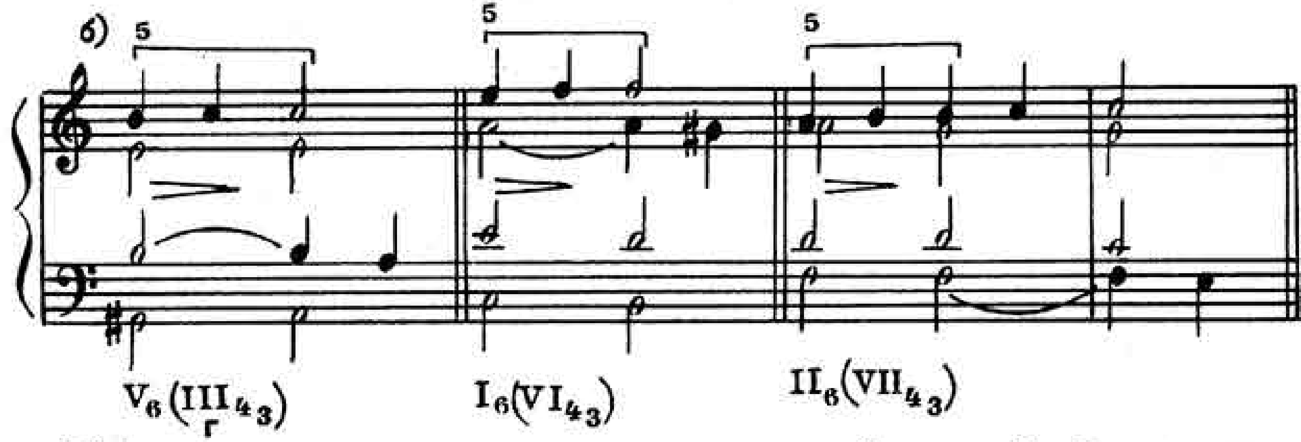


Больше возможностей в образовании восходящих конкордансных предъемов, и здесь проявляется та же закономерность обратной зависимости. Предъем на квинте трезвучия превращает его в секстаккорд в нижнетерцовом соотношении (857).



Подобный предъем на секстаккорде превращает его в терцквартаккорд в таком же соотношении (858).



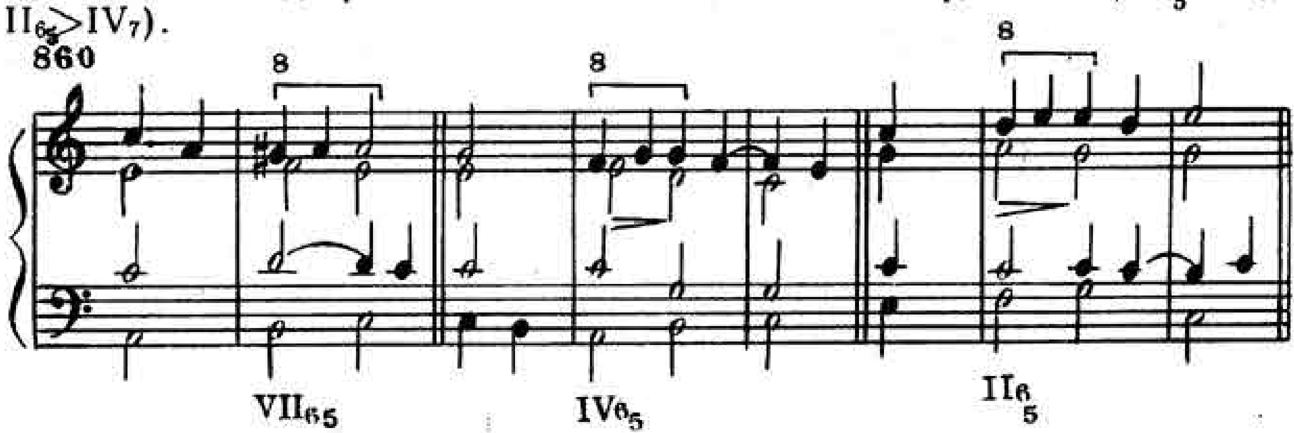


Предъем на приме секстаккорда с удвоенной терцией образует септиму аккорда в верхнетерцовом соотношении. Мелодическая роль такого предъема даже при усилении функции подчеркивается не только неразрешенностью септимы, но и ненормативным голосоведением — ходом тенора на предварительно занятый сверху тон (859).

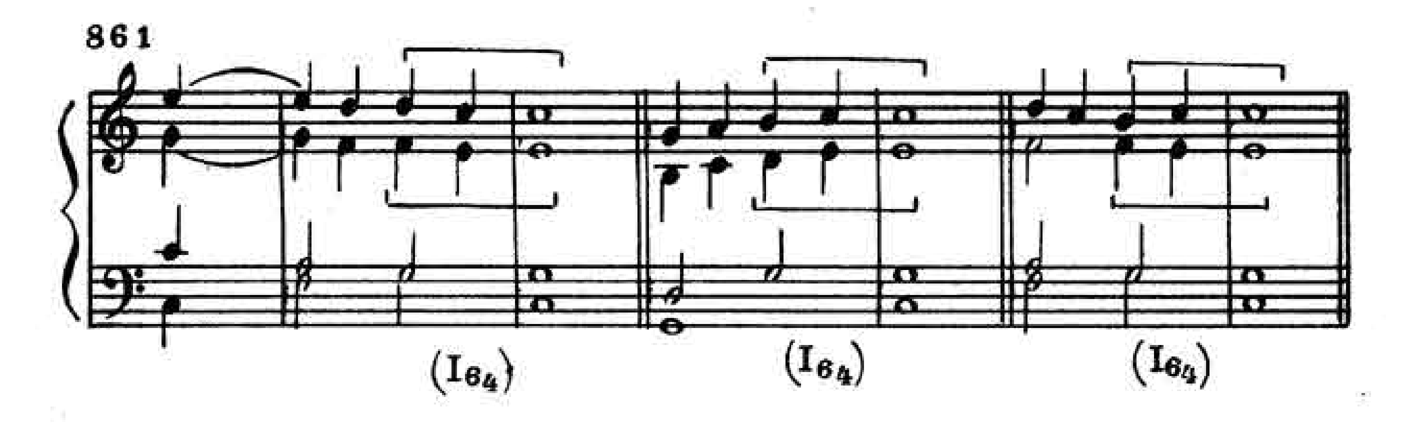


Предъем на приме обращения септаккорда образует септиму другого септаккорда — в верхнетерцовом соотношении. В первом образце примера 860, несмотря на сильный промежуточный конкорданс, мелодическая роль предъема не уничтожается — не только из-за оставления септимы на месте, но главным образом благодаря ненормативному функциональному последованию D—S. В остальных случаях эта роль еще больше подчеркивается ослабленностью конкордансов (IV_{6_3}>VI_7, II_{6_3}>IV_7).

860



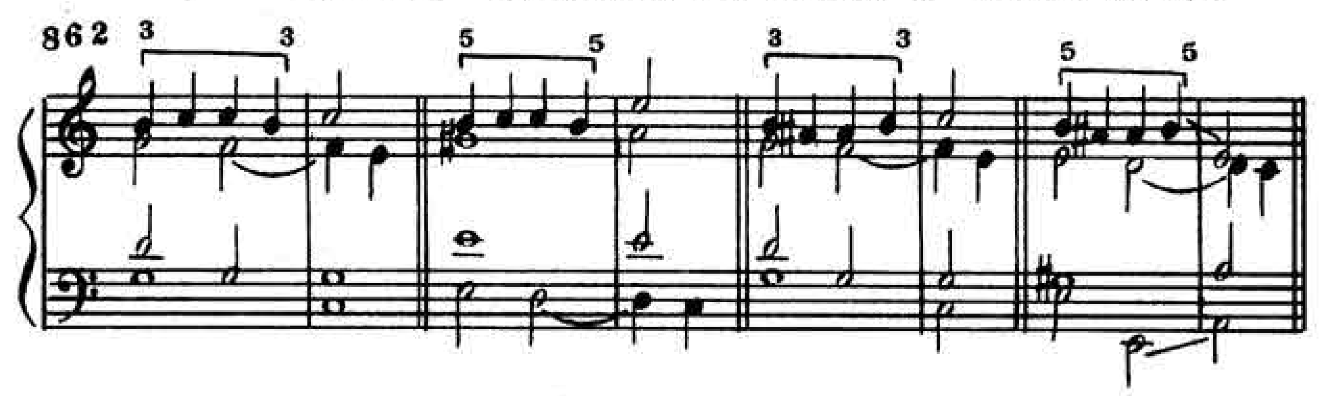
В заключительном кадансе возможны нисходящие, восходящие и противоположные двойные конкордансные предъемы, образующие предварительный квартсекстаккорд I ступени, который в данном случае на слабой доле не выполняет своей функции $\frac{T}{D}$. Поэтому мелодическая роль этих предъемов выступает в полной мере (861).



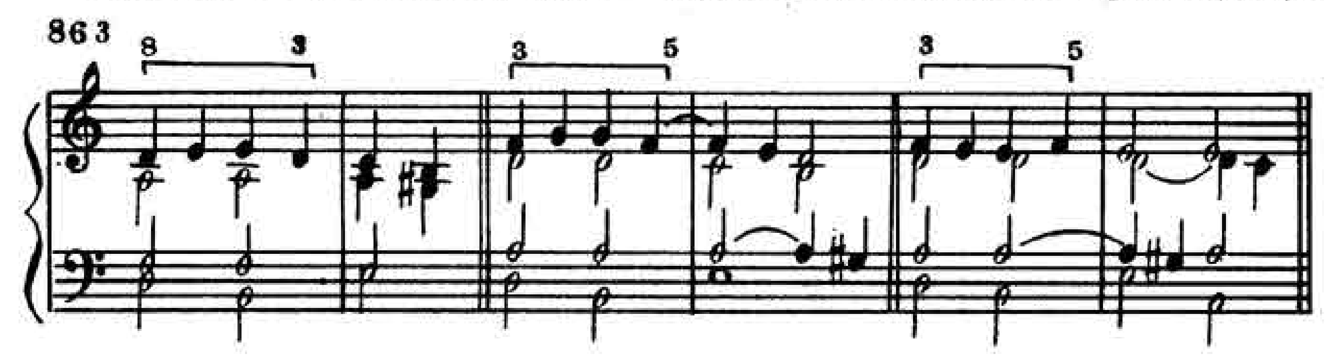
§ 4. Мелодические соединения

Предъем может непосредственно мелодически связываться только с вспомогательной *б*, отодвигающей его вторую аккордовую опору [3]. Такая связь при обратном движении вспомогательной образует верхний или нижний мелодический изгиб. Укажем на следующие его возможности.

На одной гармонии — предъемы на терции и квинте (862).



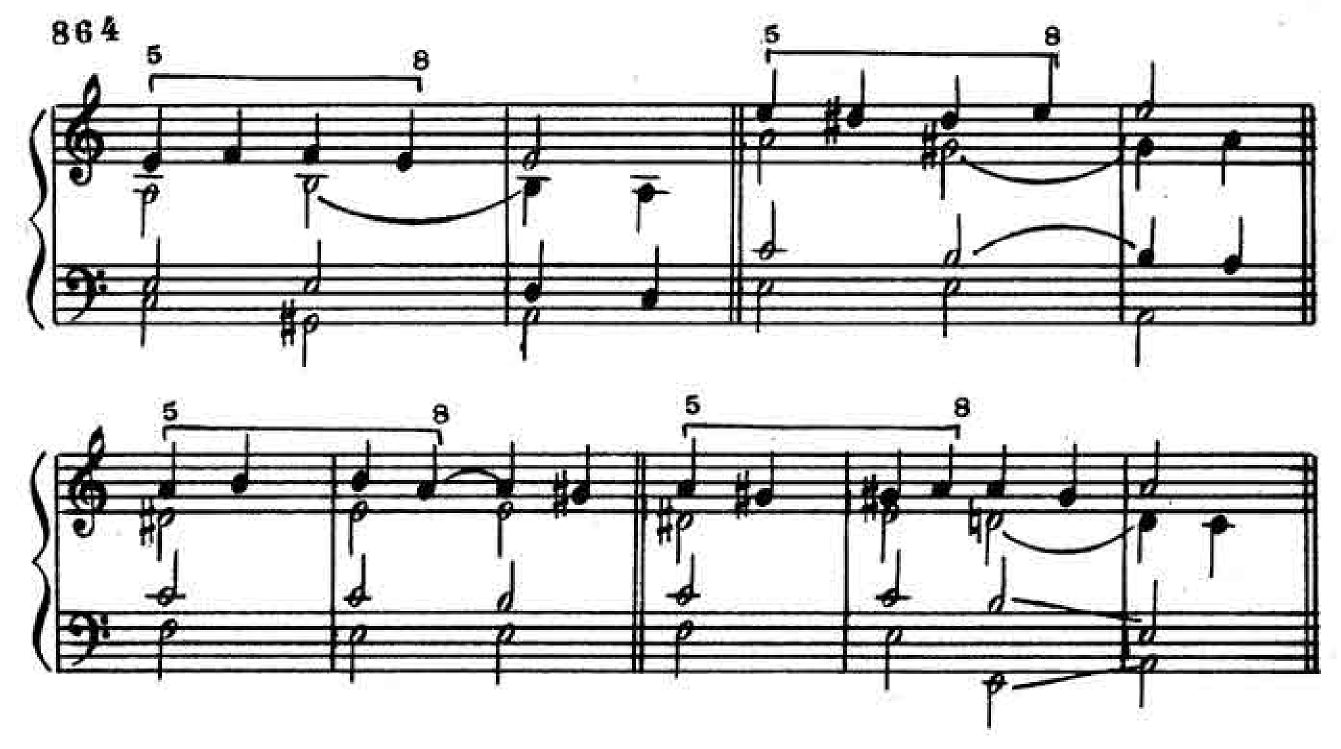
При терцовой смене аккордов — предъемы на приме и терции (863).



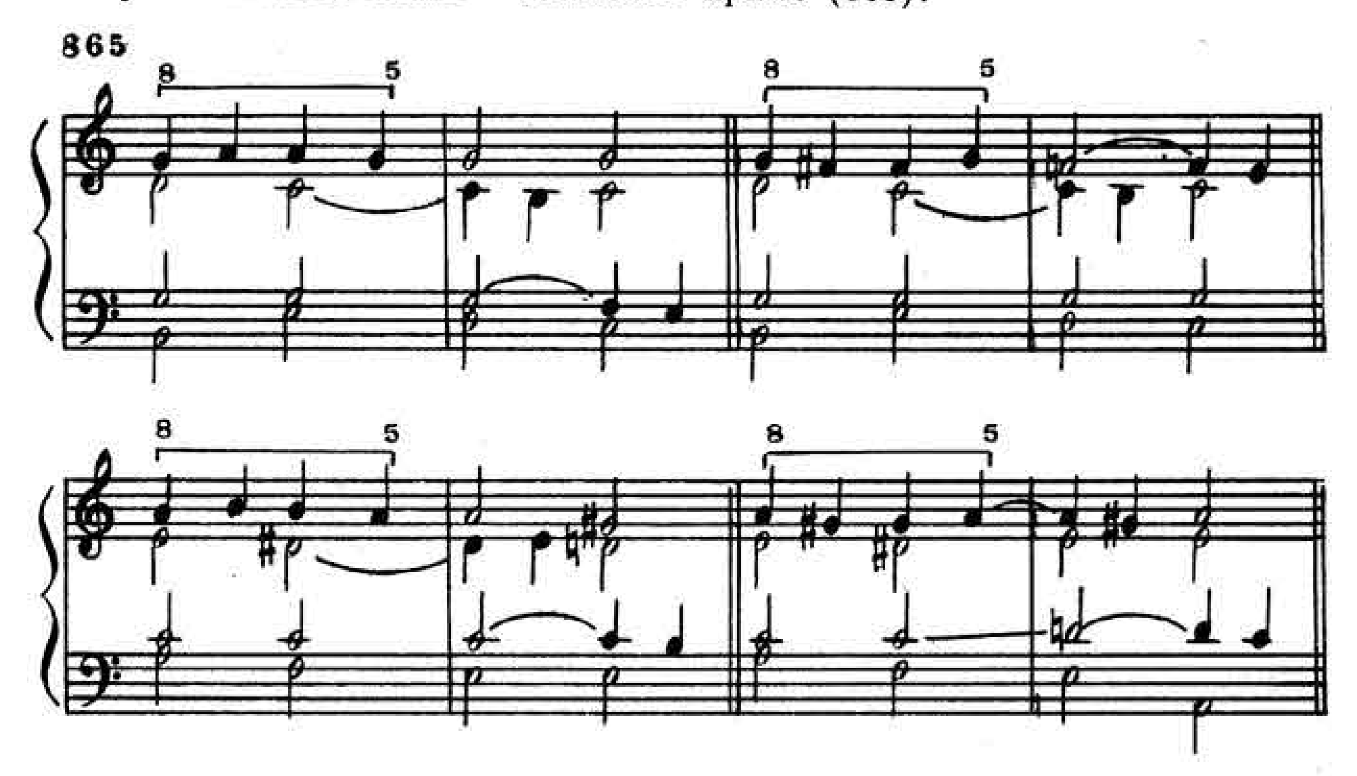
При квартовой смене предъем возможен только на квинте (864).

---

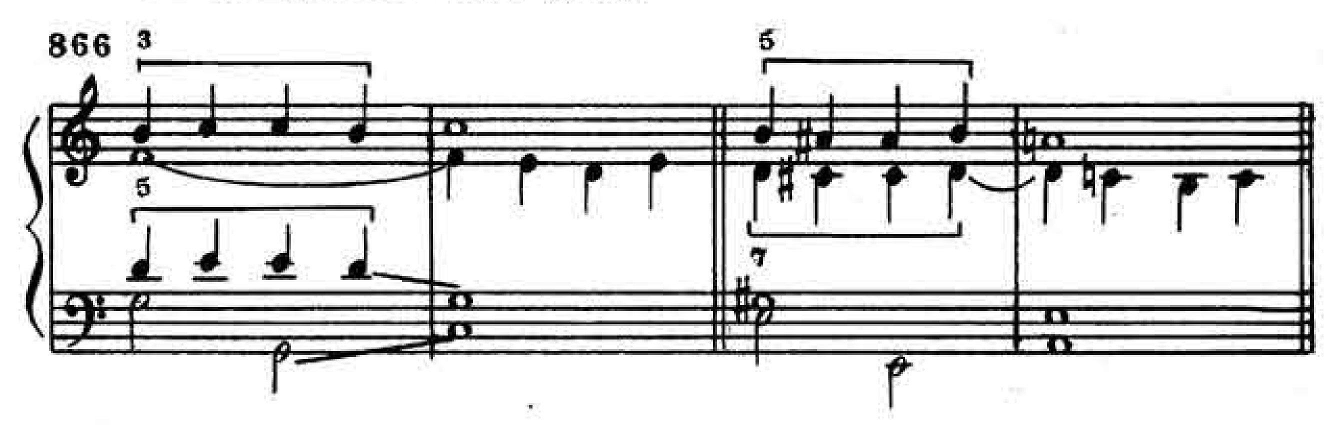
[3] Ниже рассматриваются только дискордансные предъемы, но все это относится и к конкордансным.

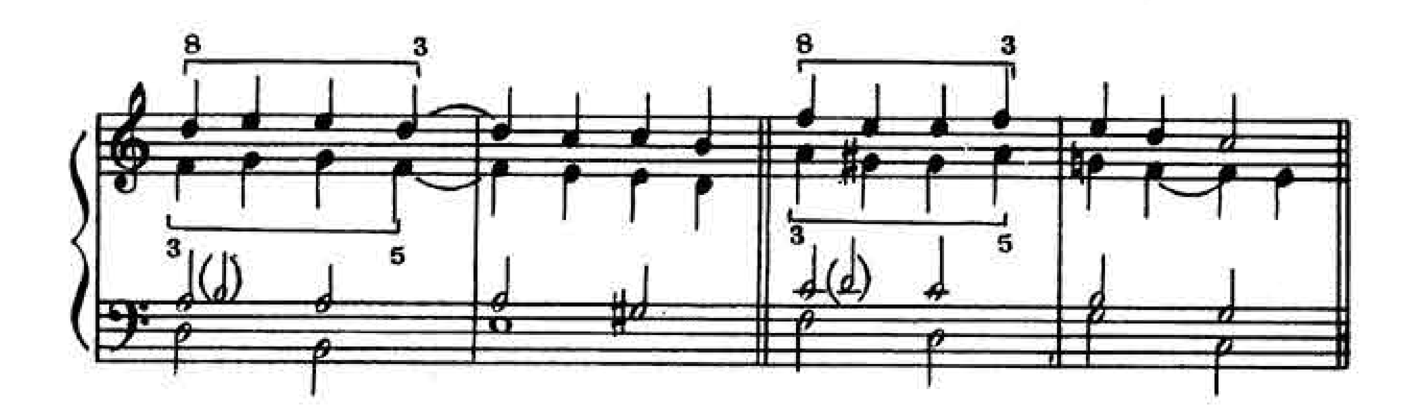


При квинтовой смене — только на приме (865).

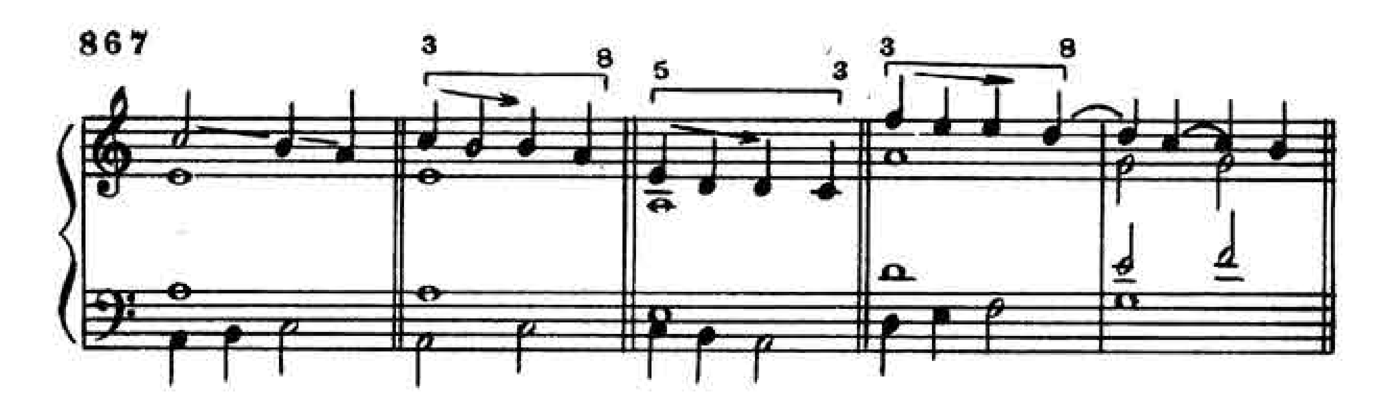


Возможно мелодическое соединение двойных предъемов и вспомогательных — на той же гармонии и на терцовой смене с использованием общих аккордовых тонов (866).

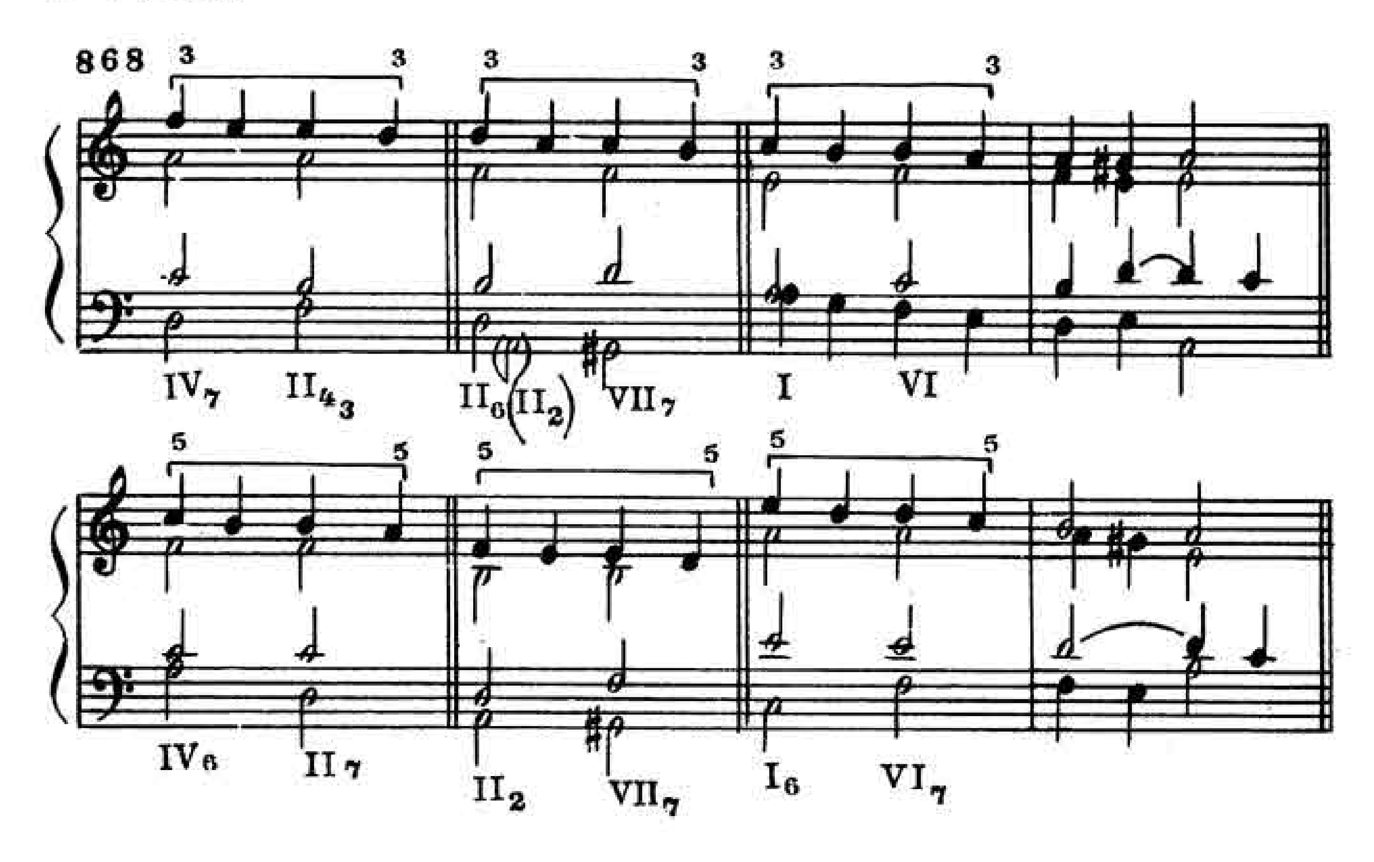


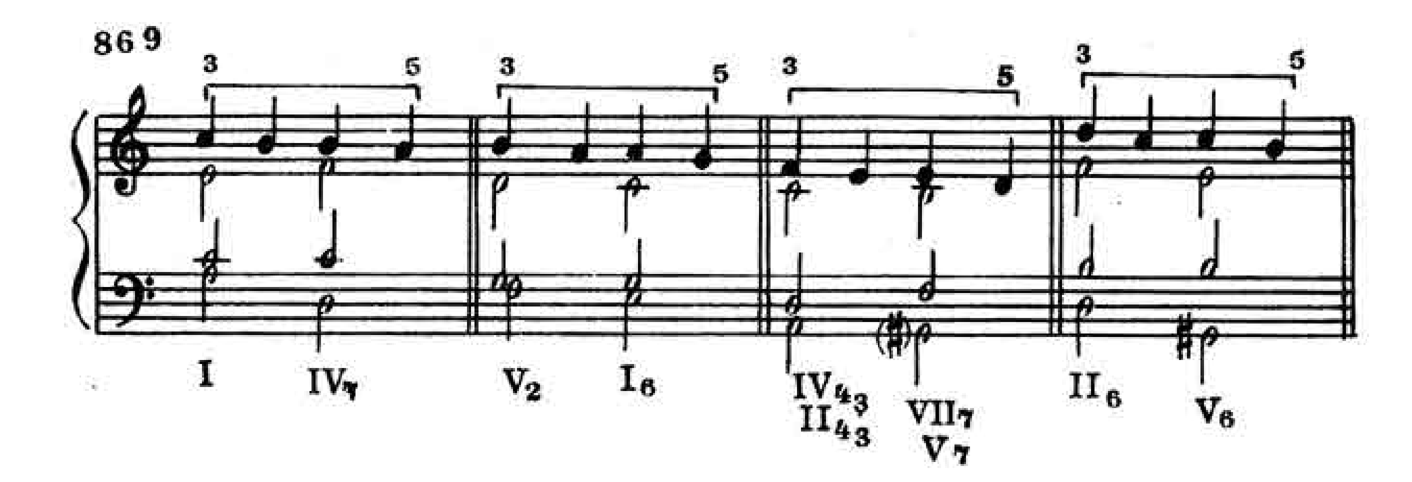


Сложнее обстоит дело при соединении предъема с вспомогательной, идущей в том же направлении — здесь происходит превращение одного приема в другой. Включение предъема между аккордовым тоном и проходящей *б* превращает ее в вспомогательную, что придает фигурационному движению двойственный характер. В примере 867 это показано на одной гармонии.



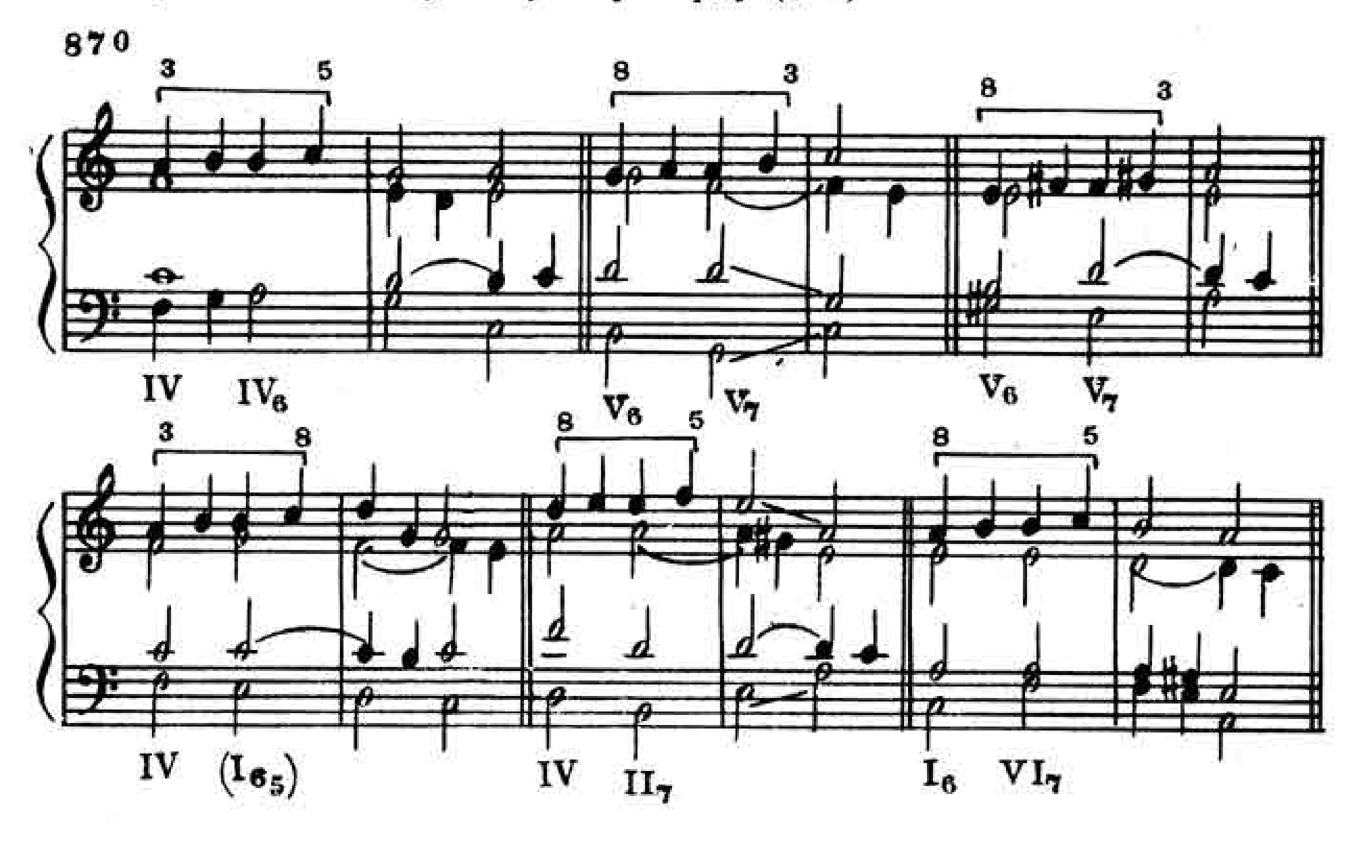
Такое же соединение возможно в терцовом соотношении аккордов, с ходами 3—3, 5—5 (868), а также в квартовом, но только с ходом 3—5 (869).



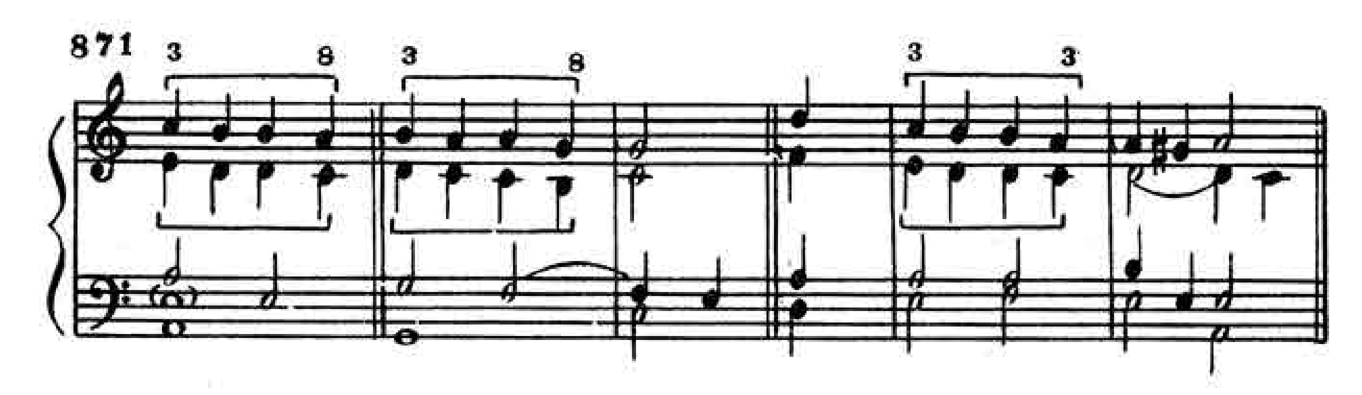


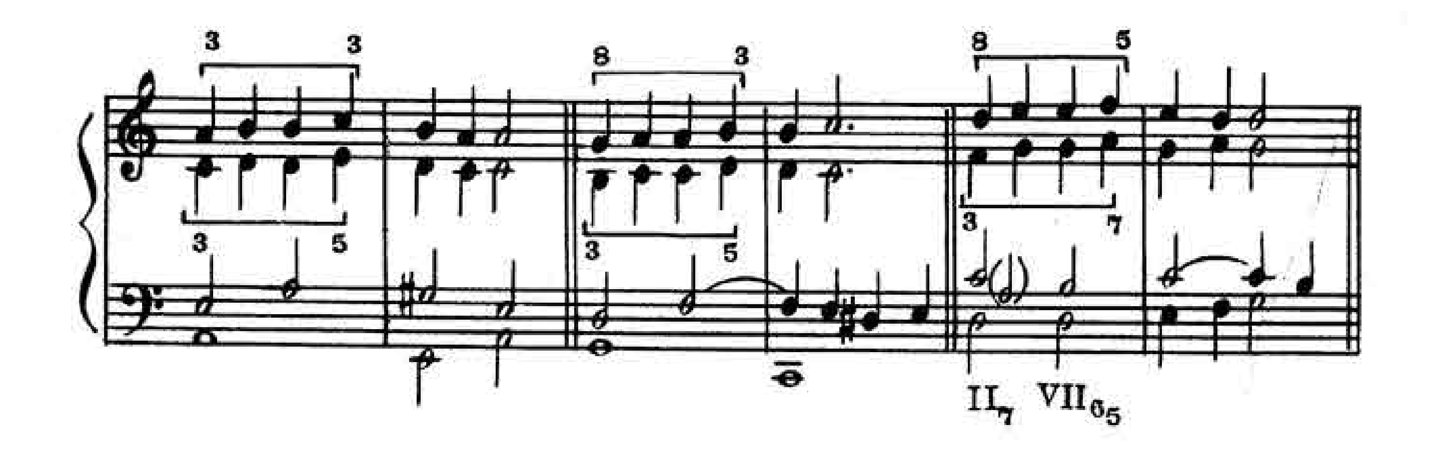
В других соотношениях (квартовом и секундовом) подобное соединение дискордансного предъема не получается, так как для этого требуется терцовый интервал между аккордовыми тонами без заполнения его проходящей септимой.

Соединение в восходящем направлении гораздо более ограничено, так как для вспомогательной необходим малосекундовый ход или привилегированный по верхнему тетрахорду (870).



В особых случаях возможно соединение нисходящих или восходящих двойных предъемов и вспомогательной (871).





§ 5. Сочетания голосов

Одновременные сочетания предъема с остальными рассмотренными фигурационными приемами предоставляют очень много возможностей, тем более при использовании его мелодической связи с вспомогательной. Прежде всего надо отметить самые простые и ограниченные — с педемой и вспомогательной (872, 873).

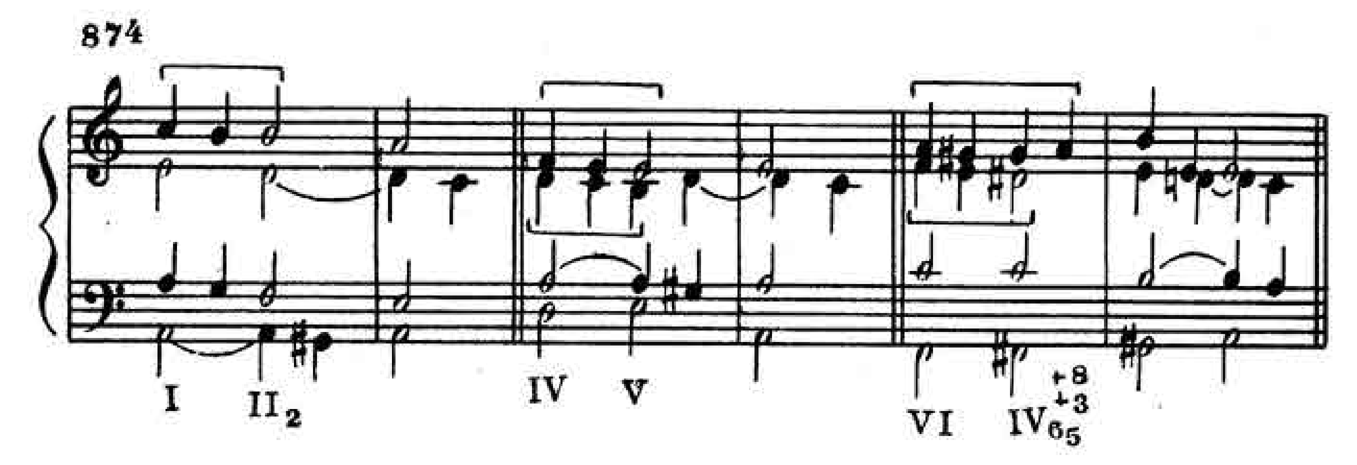
872

873

V7 VI-I43 н

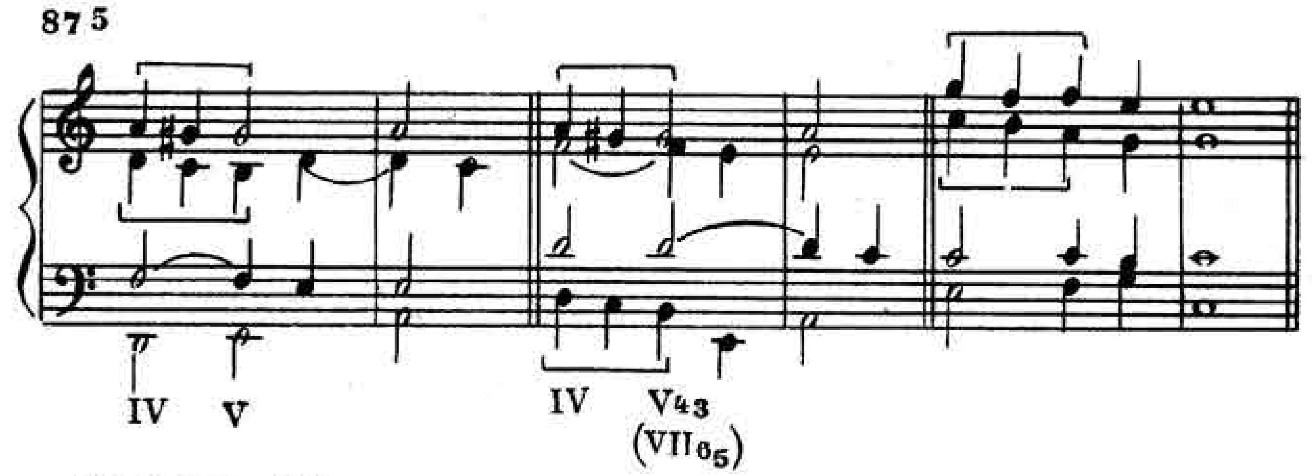
Весьма разнообразны сочетания предъема с проходящими нотами (встречались уже в прежних примерах). Наиболее употребителен предъем на терции, сочетающийся с проходящей септимой (874).

874



Такое же сочетание предъема на квинте образует параллелизм и поэтому возможно только в двух случаях — с увеличенной второй квинтой в миноре и с уменьшенной в мажоре (875).

875



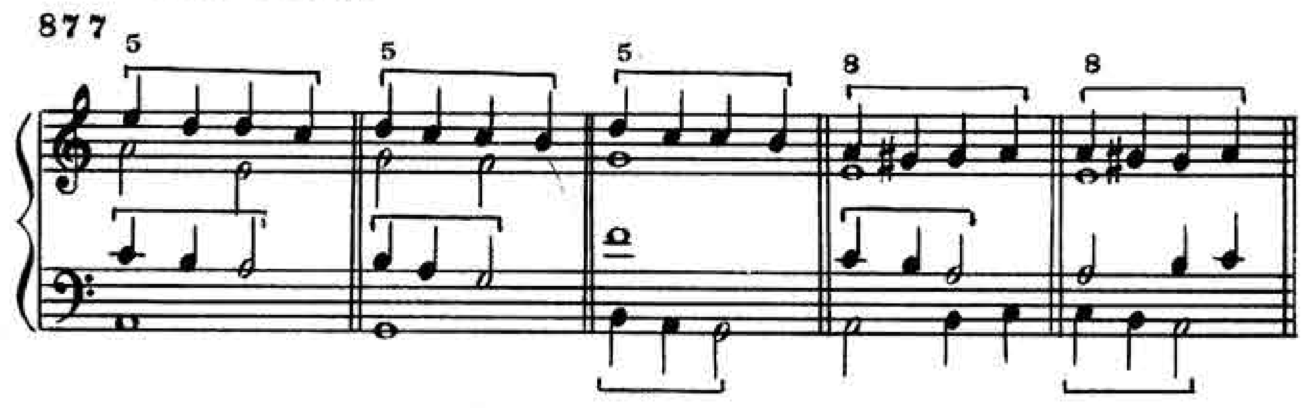
В примере 876 — естественное сочетание предъема на терции с хроматической проходящей в миноре.

876



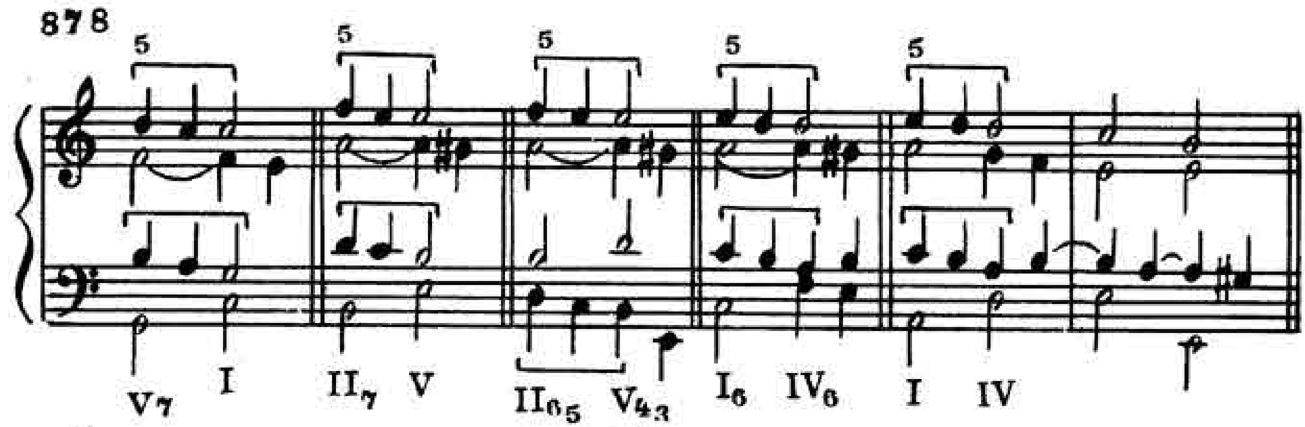
Проходящая от терцового тона может сочетаться с предъемом на квинте во всех соотношениях аккордов кроме терцового. В примере 877 — на той же гармонии (при мелодическом соединении предъема с вспомогательной).

877



В квинтовом соотношении аккордов (878).

878



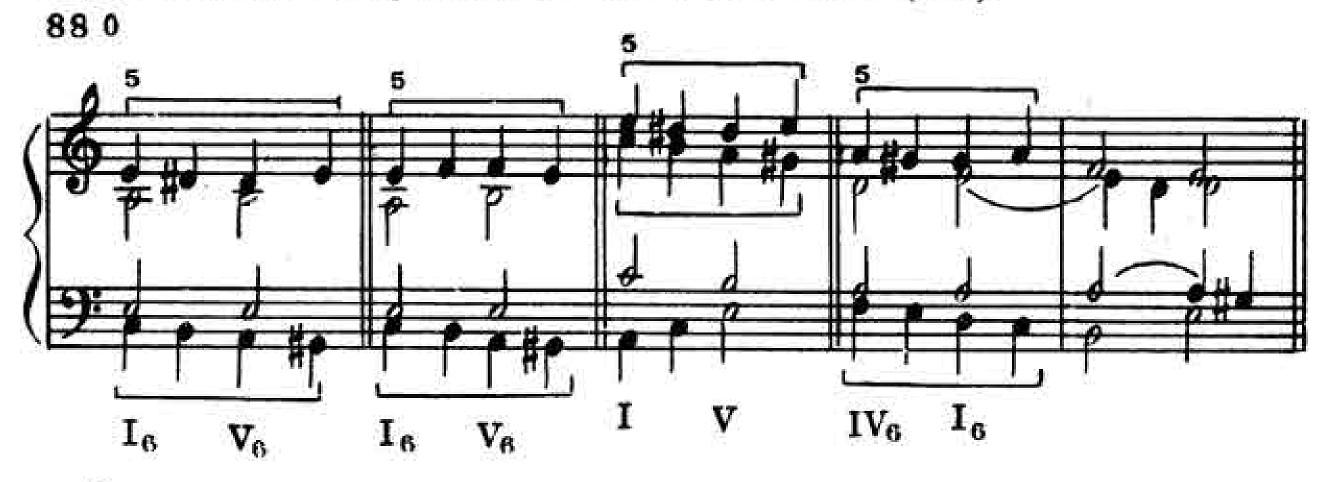
В секундовом соотношении (879).

879



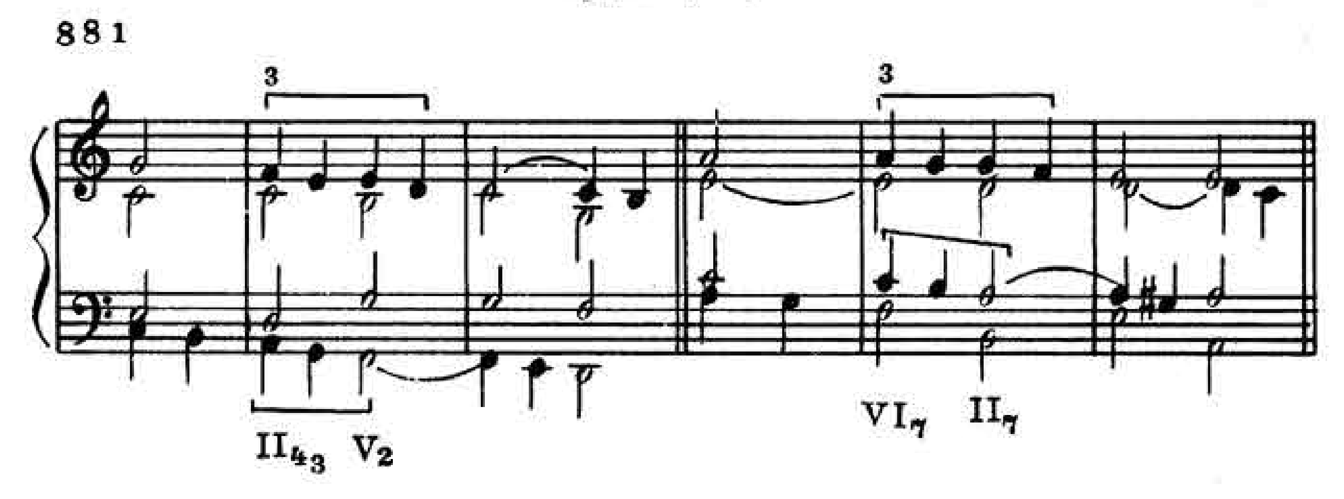
В квартовом соотношении сочетание возможно только при мелодическом соединении предъема с вспомогательной (880).

880



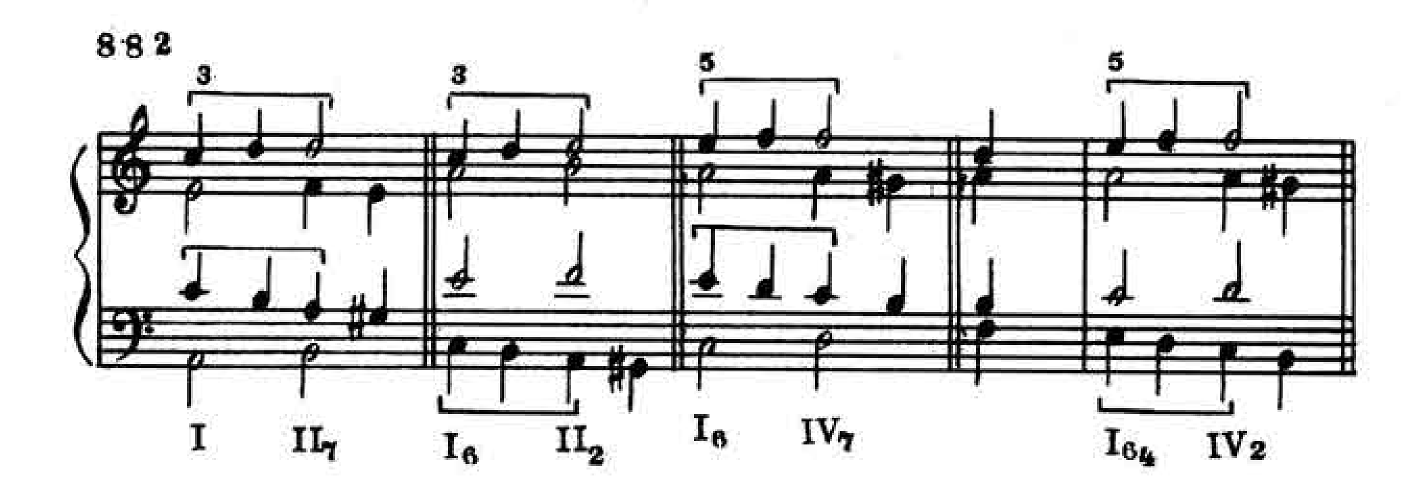
Проходящая от квинты возможна только при предъеме на терции в квинтовом соотношении аккордов (881).

881



При удвоении в аккорде терции или квинты предъем и проходящая могут идти от них в противоположные стороны (882).

882



В квартовом соотношении (T—D) восходящий предъем на приме может сочетаться с проходящей от квинты в том же направлении (883)

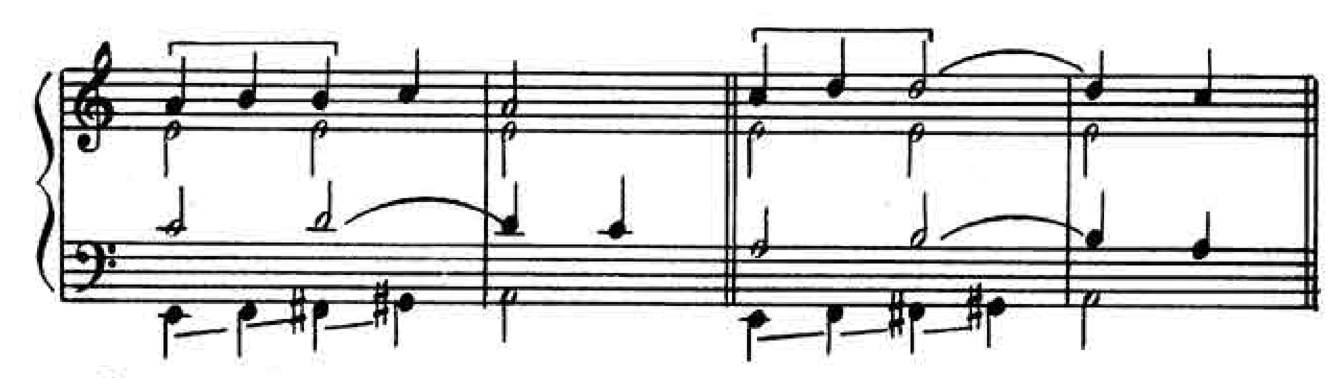
883



В примере 884 — такое же голосоведение, усложненное хроматизмом.

884





Сочетания предъемов с двойными проходящими показывают следующие примеры. В некоторых случаях образуются чистые параллельные квинты, из которых вторая — заменная.

Сочетания в квинтовом соотношении аккордов (885).

885

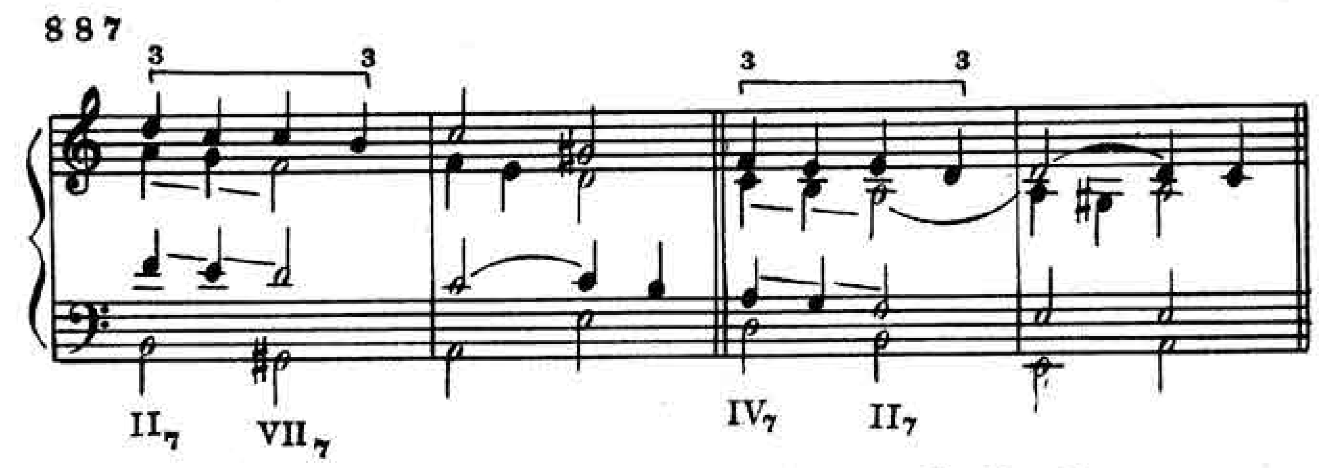
V I II$_6$ V$_7$ IV VII$_7$ II$_7$ V$_7$

I IV$_7$ VI II$_7$ I$_6$ IV$_{43}$

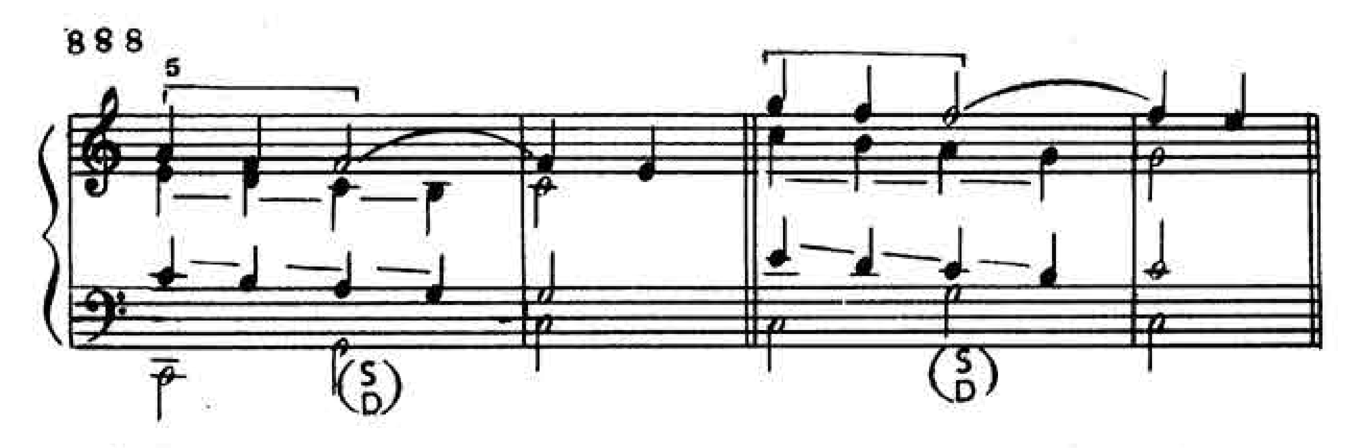
В секундовом соотношении (886).



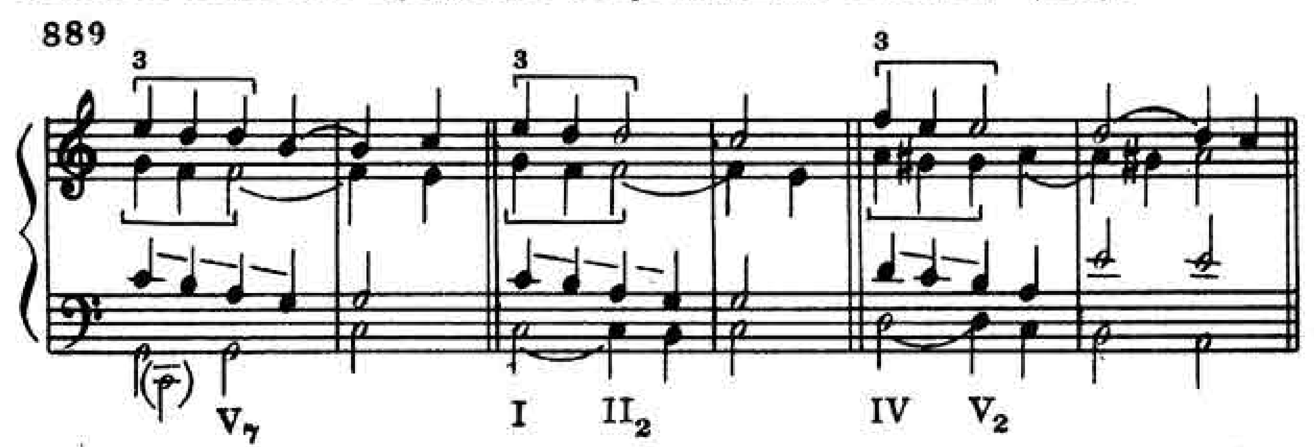
В терцовом соотношении сочетание менее удобно по голосоведению из-за хода баса на терцию вниз в том же направлении (887).



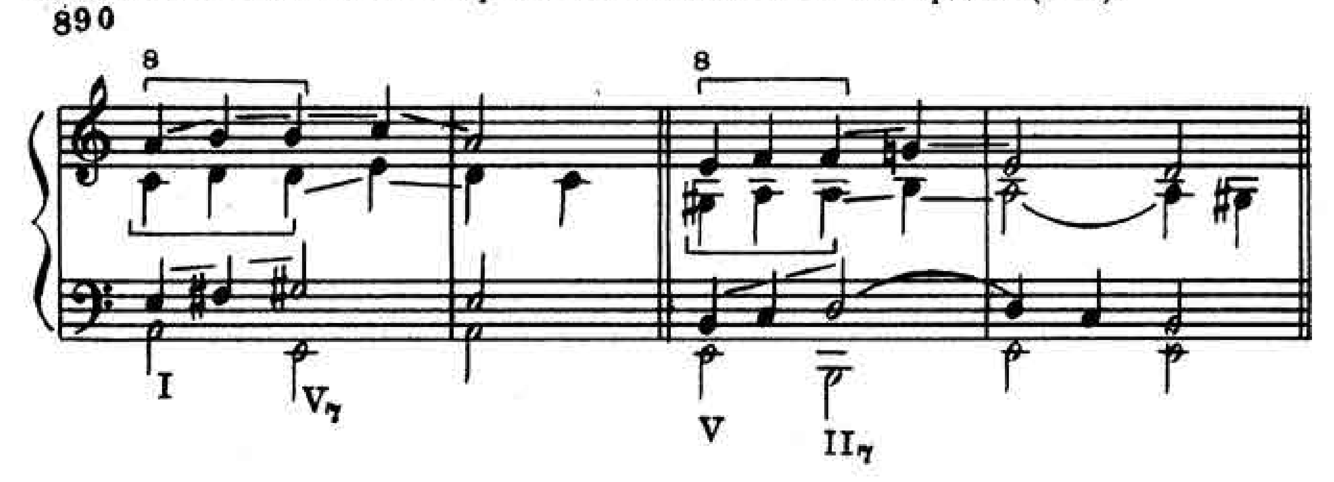
При квартовом соотношении, в последовании T—D, образуется полифункциональное сочетание $\frac{S}{D}$ (888).



В квартовом и секундовом соотношении аккордов могут сочетаться двойные секстовые предъемы с проходящей септимой (889).



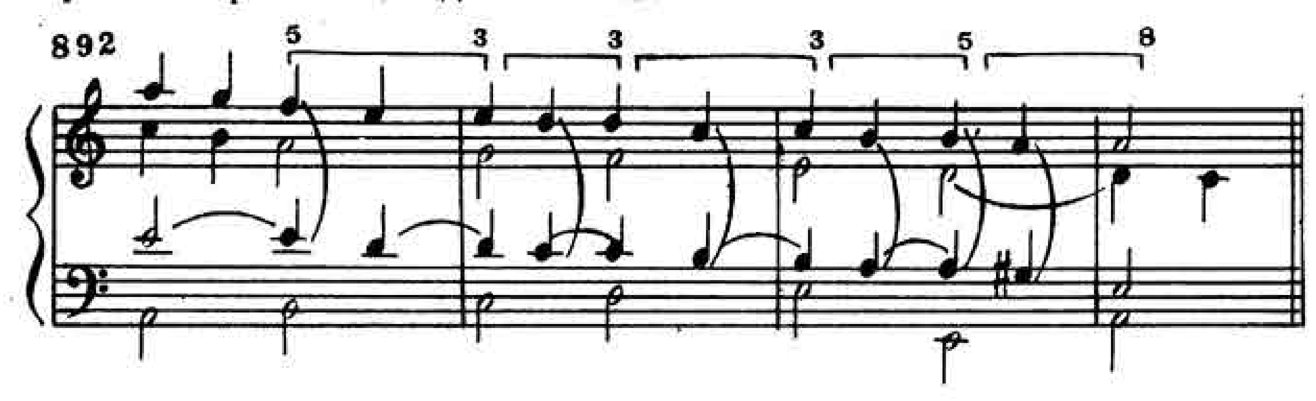
Двойные восходящие предъемы сочетаются только с проходящей от квинты в квартовом соотношении аккордов (890).



Сочетание предъема с задержанием приобретает особое значение в диссонантной организации полифонической ткани. Такое сочетание вполне оправдывает движение даже трех параллельных нон (или секунд) подряд в кадансе второго рода, а на доминанте с проходящей септимой диссонантно усложняет параллельные квинты, тушуя их оголенное звучание (891).



В примере 892 показана цепочка (лестница) такого рода сочетаний с пятью параллельными нонами, но практически такое длительное их последование не рекомендуется, так как производит впечатление однообразия в организации диссонансов.

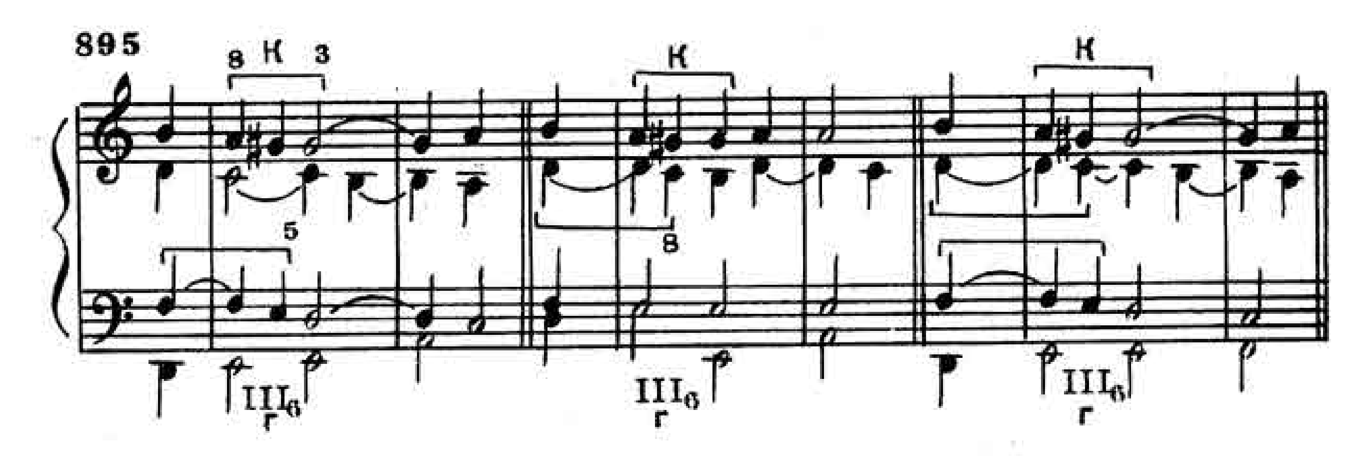


Возможно задержание на приме трезвучия, образующее параллельные кварты с предъемом (893). Добавление задержания на терции диссонантно усложняет гармонию (894).





В последовании S—$T_{\substack{6\\4}}$—D сочетание предъема на приме с задержанием на квинте, на терции или на обоих тонах (двойное) образует промежуточный конкорданс III_6, в миноре возможны параллельные квинты со второй увеличенной (895).

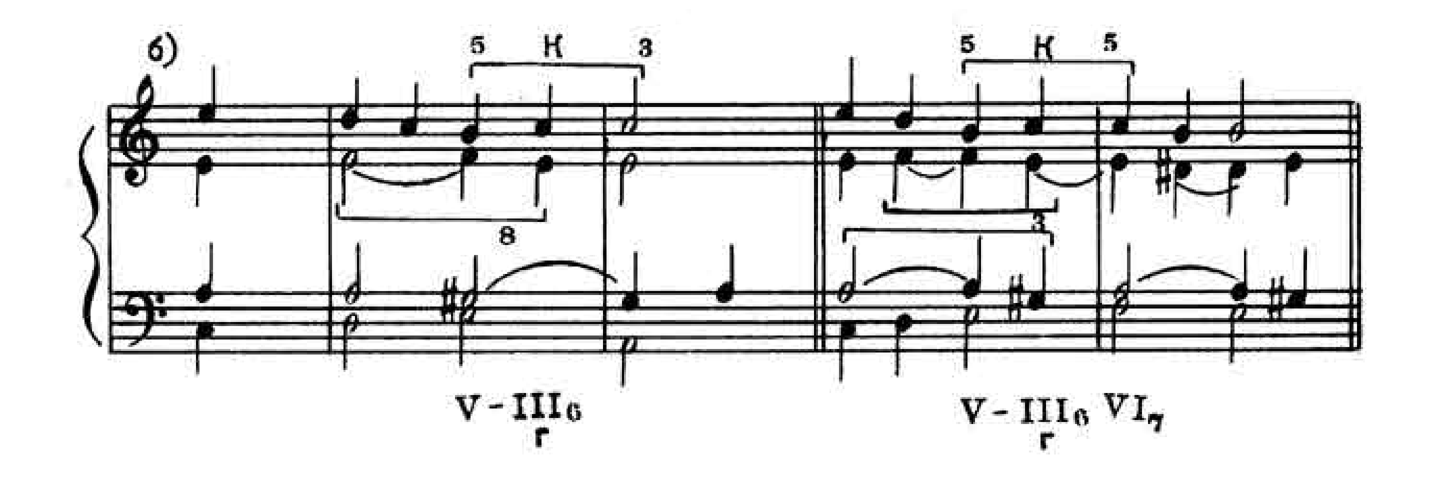


В последовании $T_{\substack{6\\4}}$—D—T возможно сочетание предъема на септиме с задержанием на квинте, на терции и с двойным, причем образуется ложный конкорданс $III_{\substack{6\\5}}$ (896).



В последовании S—D—T (M_7) восходящий предъем на терции доминанты естественно сочетается с задержанием на квинте и приме (897 *а*). Предъем на квинте в сочетании с задержанием на приме и на терции образует промежуточный конкорданс III_6 (897 *б*).

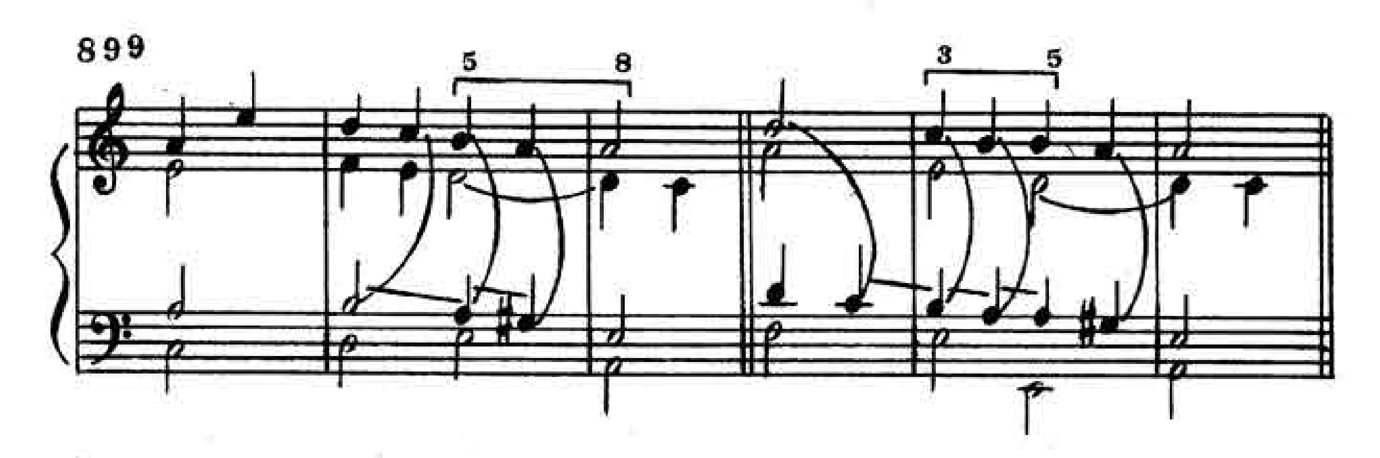




В примере 898 — сочетания на тонике и субдоминанте.



Проходящая *б* в сочетании с предъемом образует диссонирование сходное с задержанием. При движении обоих голосов в одном направлении возможны ноны (899).



Восходящий предъем в некоторых случаях может сочетаться с проходящей в противоположном направлении. В первом образце примера 900 такая проходящая подменяет задержание включением в нее вспомогательной.

900

Возможно в некоторых случаях сочетание предъема с движением проходящей вверх (901).

901

Сходное с задержанием и проходящей сочетание образует вспомогательная на сильной доле. При последовании двух предъемов возможно использование парных вспомогательных, опевающих опорный тон. В примере 902 приведены сложные полифонические сочетания предъемов с задержанием и с вспомогательными разного рода (парными, скачковой, двухопорной на слабой доле), а также с хроматической проходящей.

902

II_6 IV_7 I_{64} V_7 VI_7 IV^{+8}_{65} I_{64} V_7 $I\left(\frac{5}{T}\right)$

Сочетание предъема с **камбиатой** менее естественно, так как она не подкрепляет мелодическую связь образующегося дисконданса (903).



На предъеме возможна смена гармонии посредством хода баса, превращающего трезвучие в септаккорд в терцовом соотношении, который приобретает самостоятельное значение **предъемного**, аналогично камбиатному (904, 905).

904

3 8 — 8 3 — 3 3

IV–II7 — IV-II7 — VI–IV7

905

а) 3 5 — 8 5

I–VI7 — I–VI7

б) 3 5 — 5 7

I–VI7 м — I6–VI7

В примерах 906, 907 — такая же смена на восходящем предъеме.

906

8 5 3 8

IV — II$_7$ VI—IV$_7$ (+8)

3 8 8

I—VI$_7$ I—VI$_7$

907

8 5 3 7

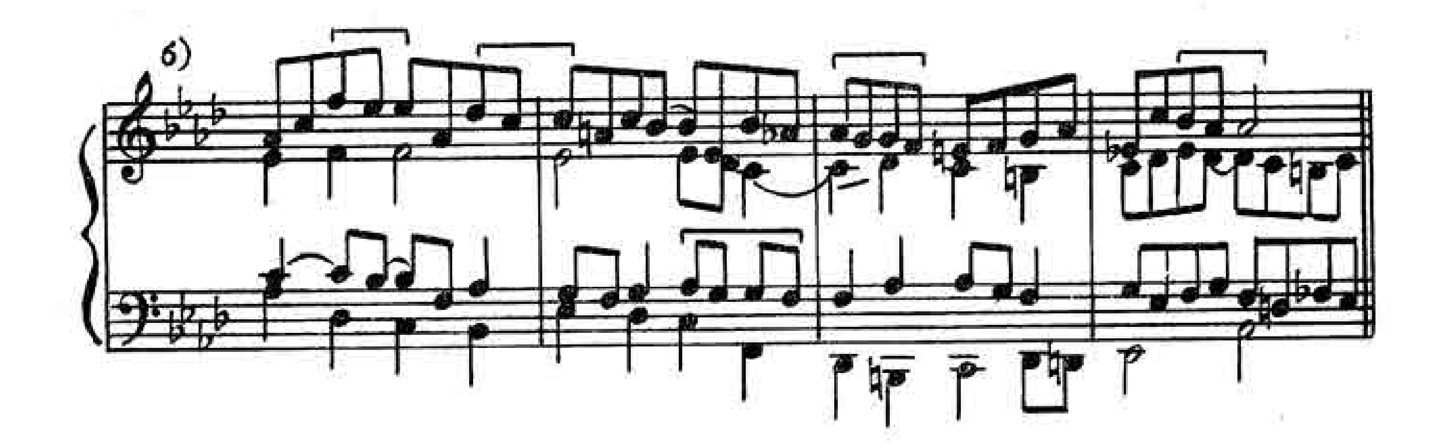
I—VI$_7$ м I—VI$_7$ м

Аккордовое последование в примере 908 *а* усложнено полифоническим фигурированием с участием предъемов (908 *б*). В такте 1 недопустимые гармонические параллельные квинты между сопрано и тенором уничтожены сочетанием предъема с задержанием.

908

а)



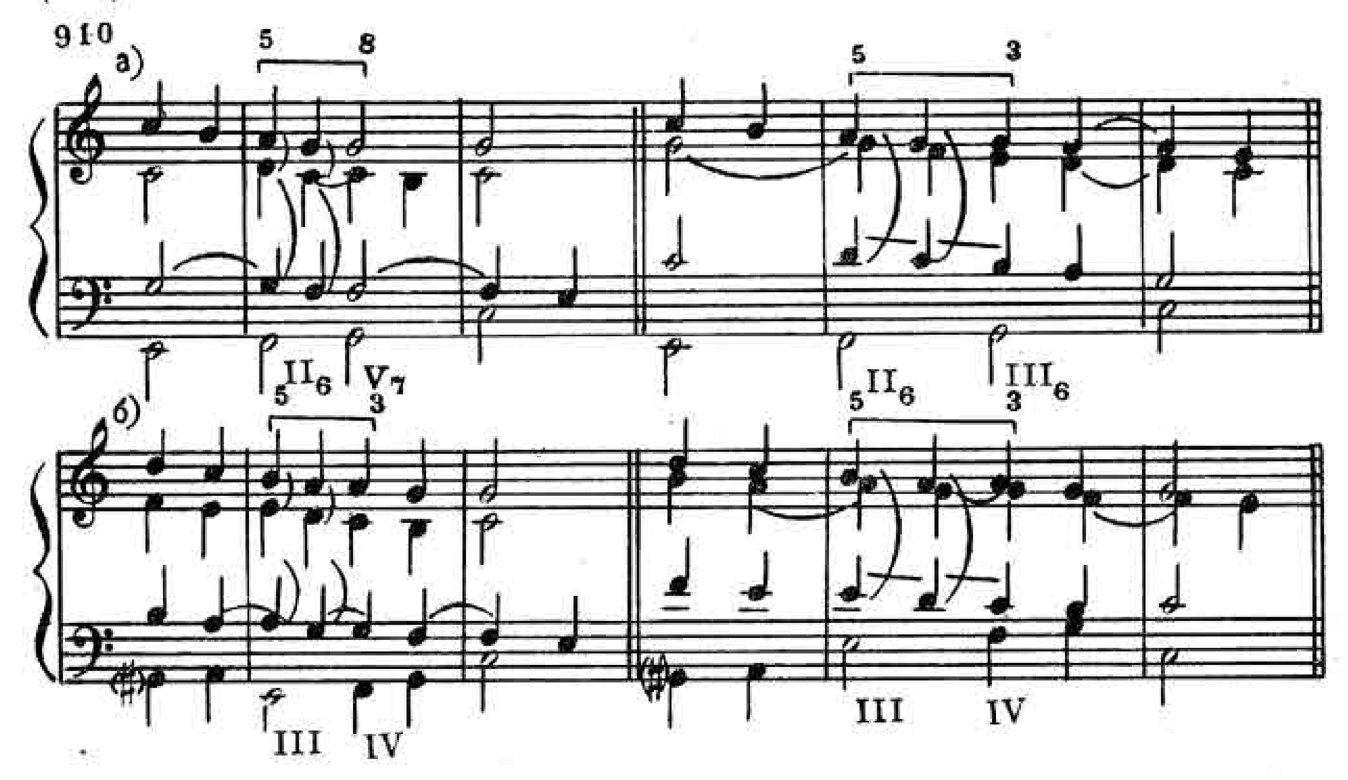


§ 6. Параллелизмы

Раньше уже выяснилась полная правомерность параллельных квинт (со второй заменной), образующихся на доминанте в сочетании предъема с проходящей септимой (см. 840). Такой параллелизм, как показано в примере 909, красочно звучит при добавлении второй проходящей (особенно в тесном расположении в виде трезвучий). Но в крайних голосах параллельные квинты слишком эффективны и недопустимы (909).

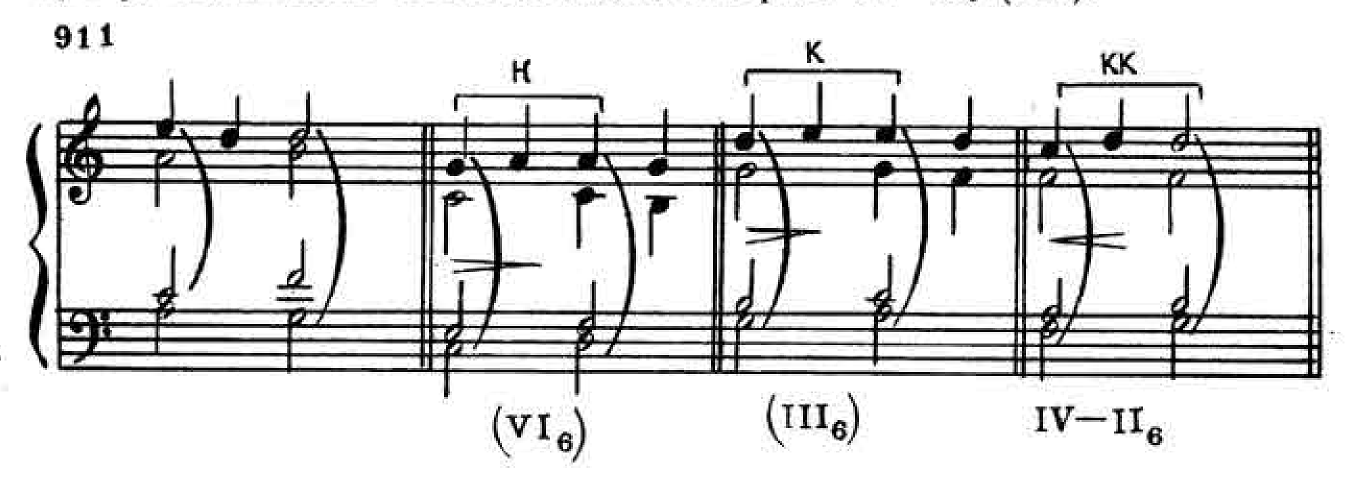


Подобный параллелизм может быть использован и на аккордах других ступеней — с диссонантно прикрывающим его задержанием (910).



Гармонический квинтовый параллелизм в крайних голосах остается в силе при дискордансном предъеме или образующем ослабленный конкорданс ($I—VI_6$, $V—III_6$); он тушуется только в медленном движении при функционально активной смене аккордов $IV—II_6$ (911).

911



Как всегда, иначе обстоит дело с верхними голосами, где предъем, если не нейтрализует, то все же тушует квинтовый параллелизм (особенно в малосекундовом движении), придающий гармонии некоторую звонкость (912).

912



Аналогично указанному раньше, очень плохо звучит и совершенно недопустимо движение в крайних голосах от септимы к октаве при предъеме, связанном с вспомогательной (913).

913



Такие скрытые октавы в верхних голосах, однако, возможны при встречном движении баса от трезвучия к его обращению — здесь значительно изменяется звучание второго аккорда (914).

914

V V_6 II II_6

IV IV_6 I I_6

§ 7. Переченья

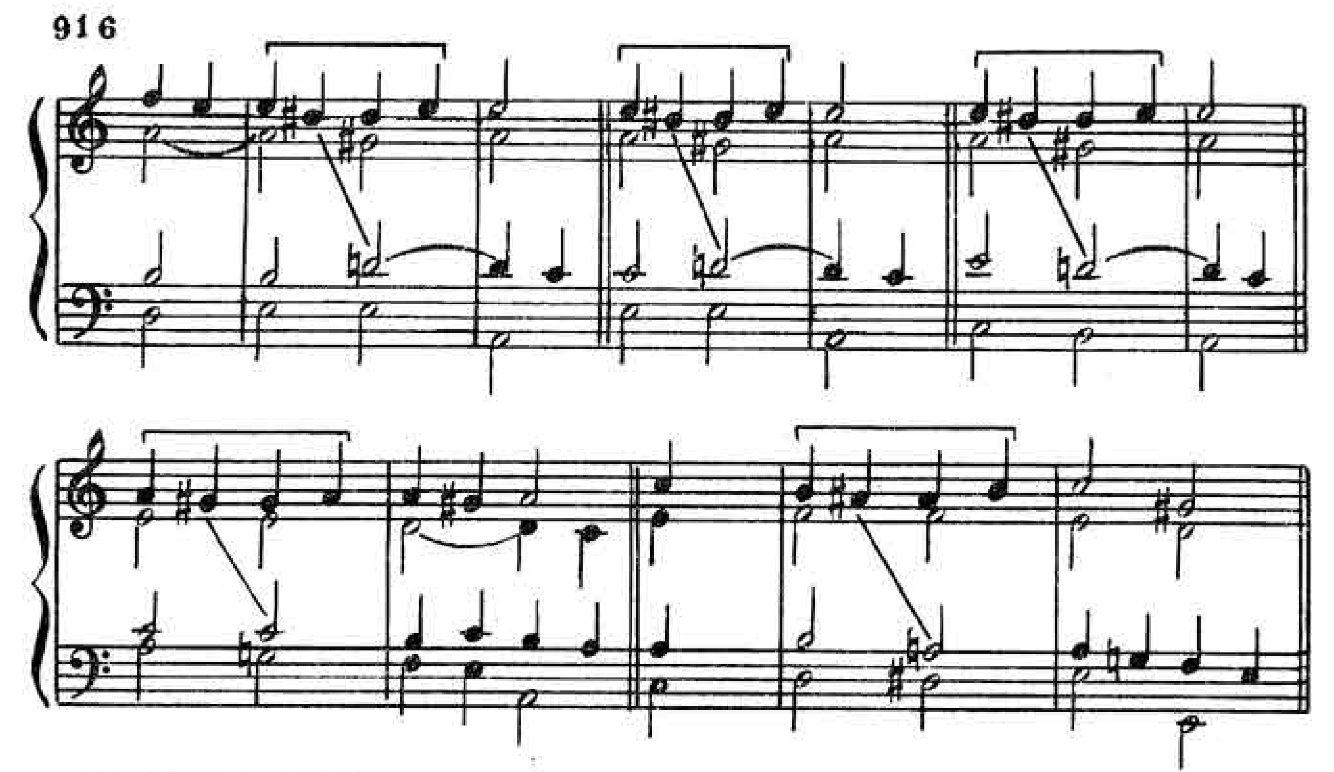
Переченье предъема образуется обычно при мелодическом соединении его с вспомогательной *б*.

В примерах 915 и 916 он косвенно перечит с тоном следующего аккорда, с которым одновременно перечит вспомогательная.

915



916



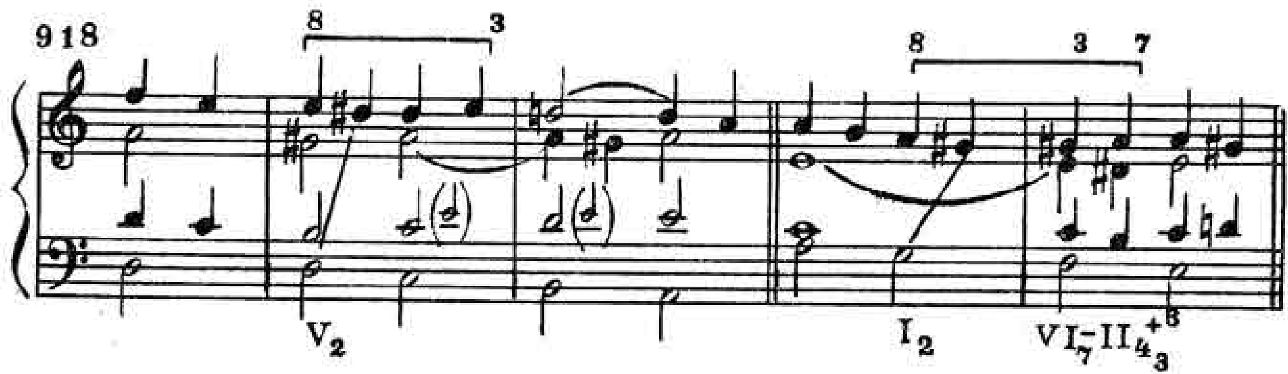
В примере 917 — одновременное переченье диатонического предъема на длящемся альтерированном аккордовом тоне.

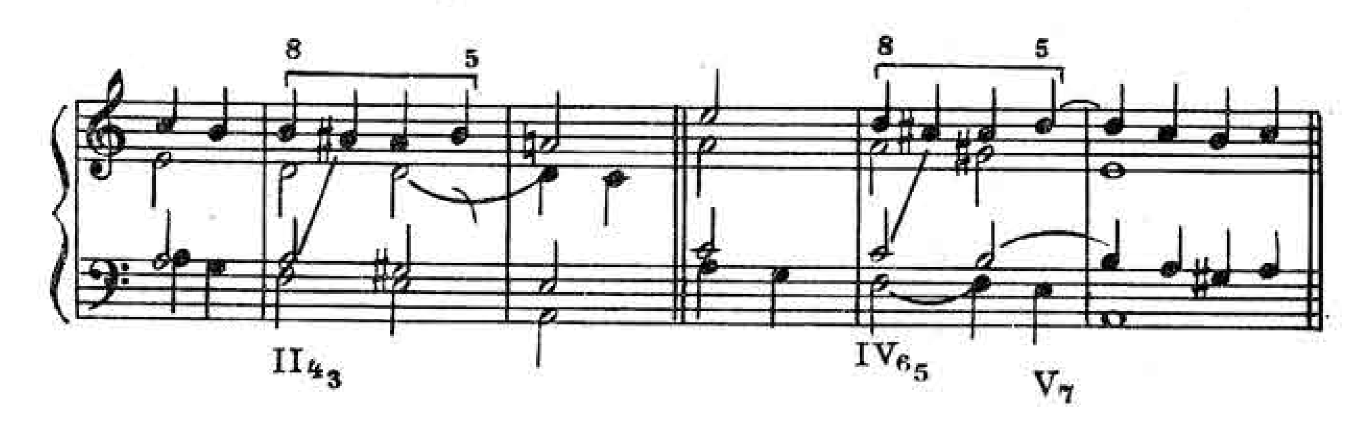
917



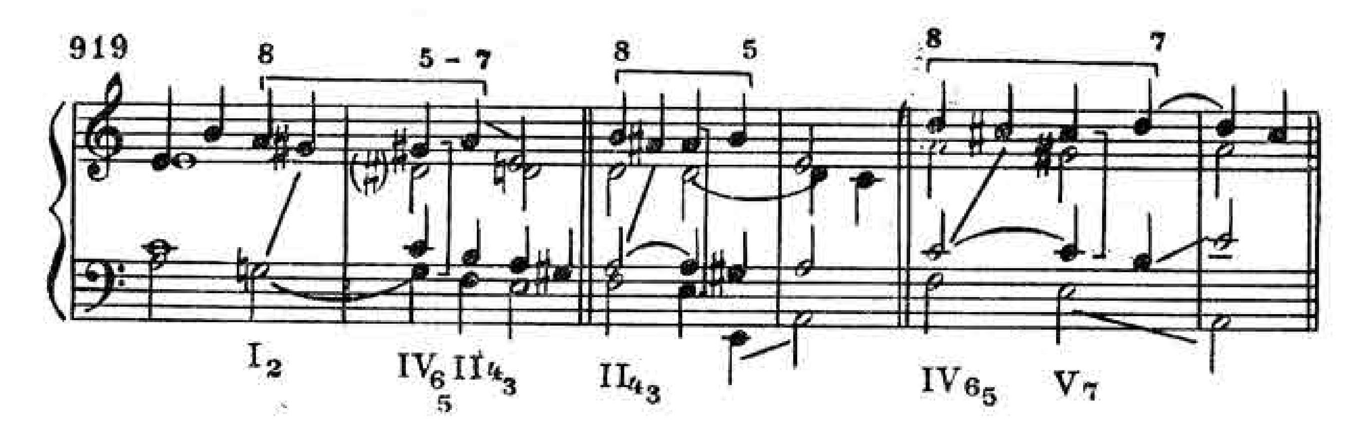
В примере 918 — переченье альтерированного предъема на длящемся диатоническом аккордовом тоне.

918





В примере 919 — такое же переченье усложняется и диссонирующе подтверждается задержанием аккордового тона.



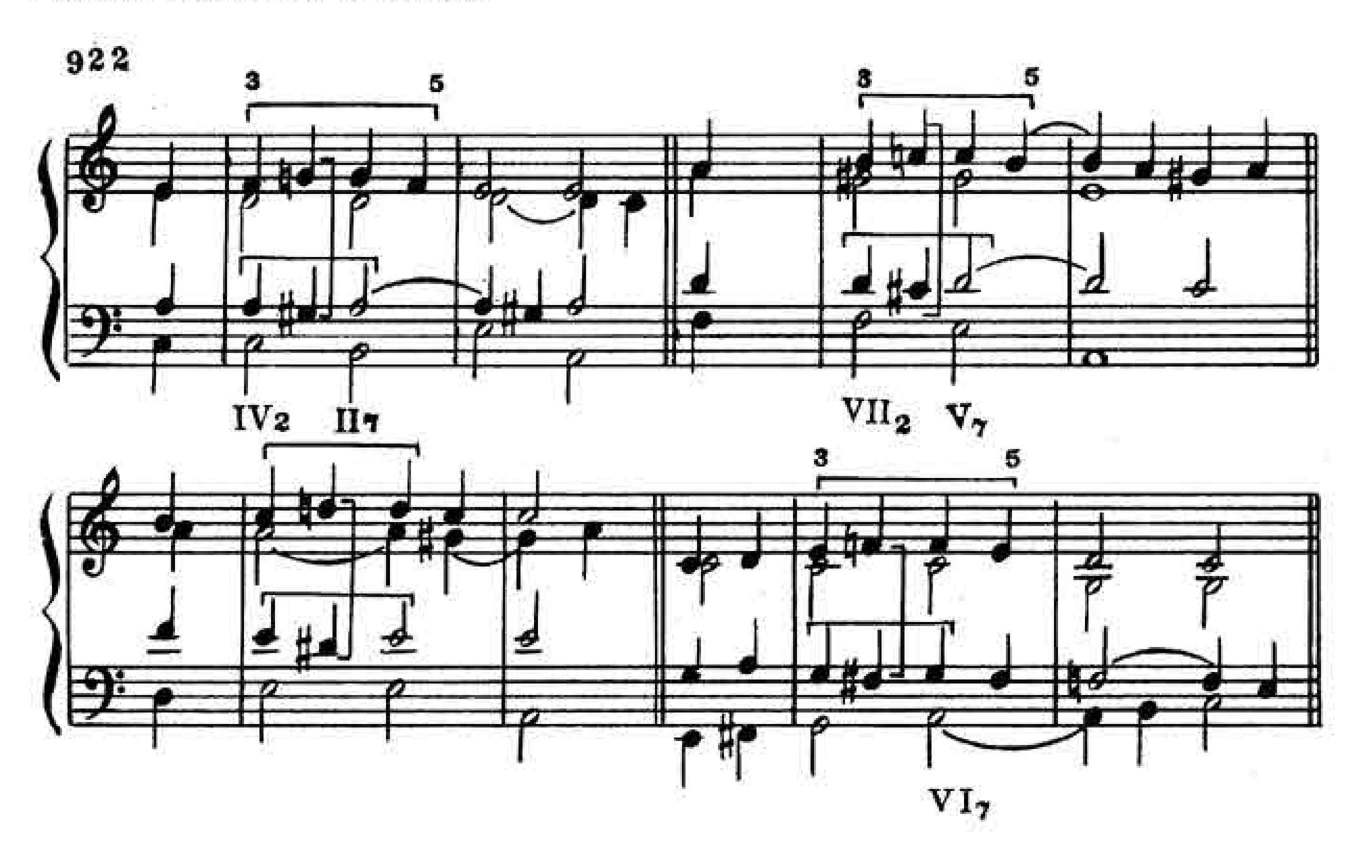
Предъем может одновременно перечить на самом пролонгированном задержании (920).

920

В примере 921 происходит одновременное перечащее столкновение восходящего предъема и разрешения септимы медианты, образующего промежуточную альтерированную субдоминанту.



Предъем может одновременно сталкиваться с самими фигурационными звуками. В примере 922 — переченье восходящего предъема с нижней вспомогательной.

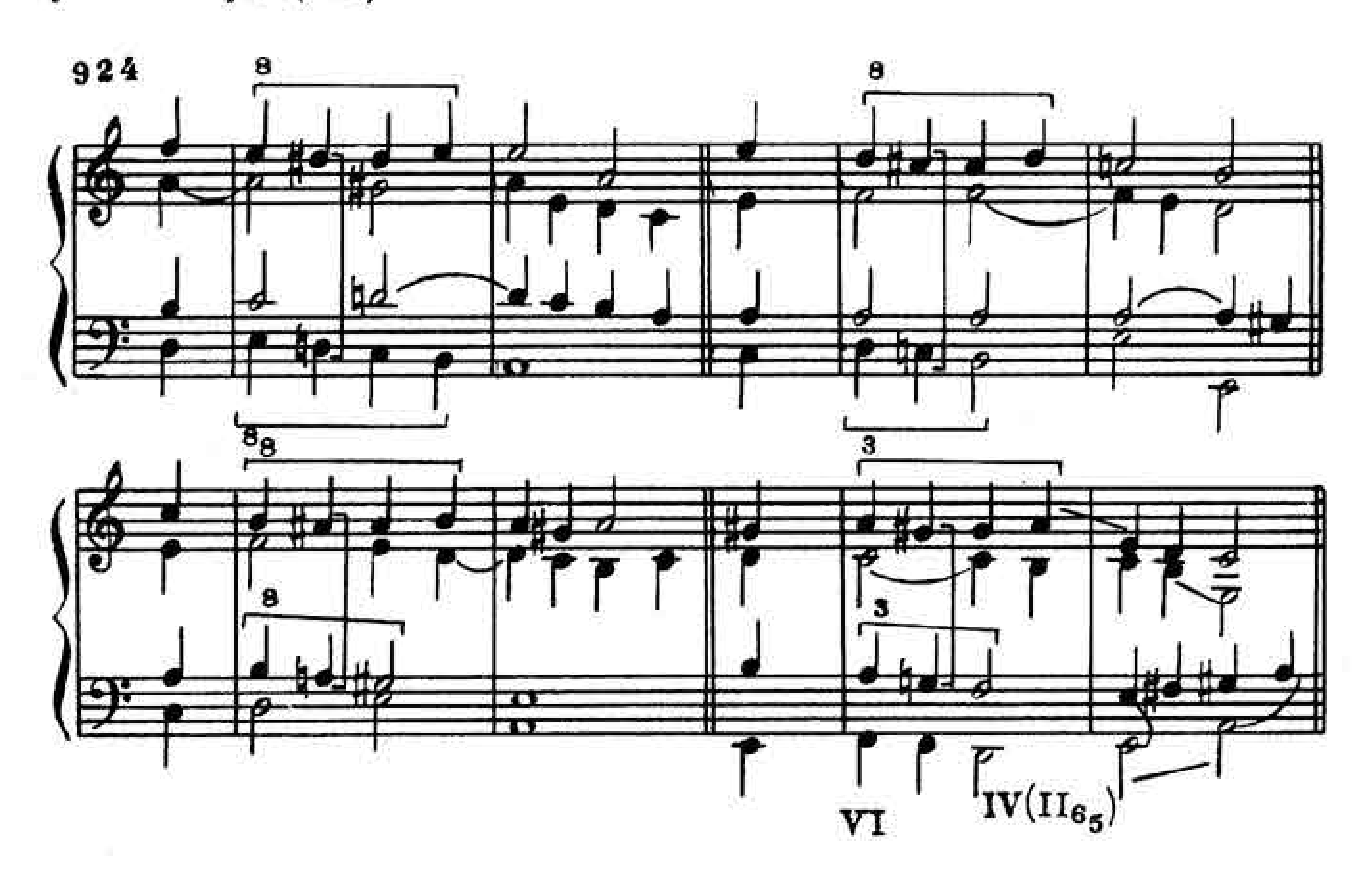


В примере 923 — столкновение нисходящего альтерированного предъема с верхней вспомогательной.



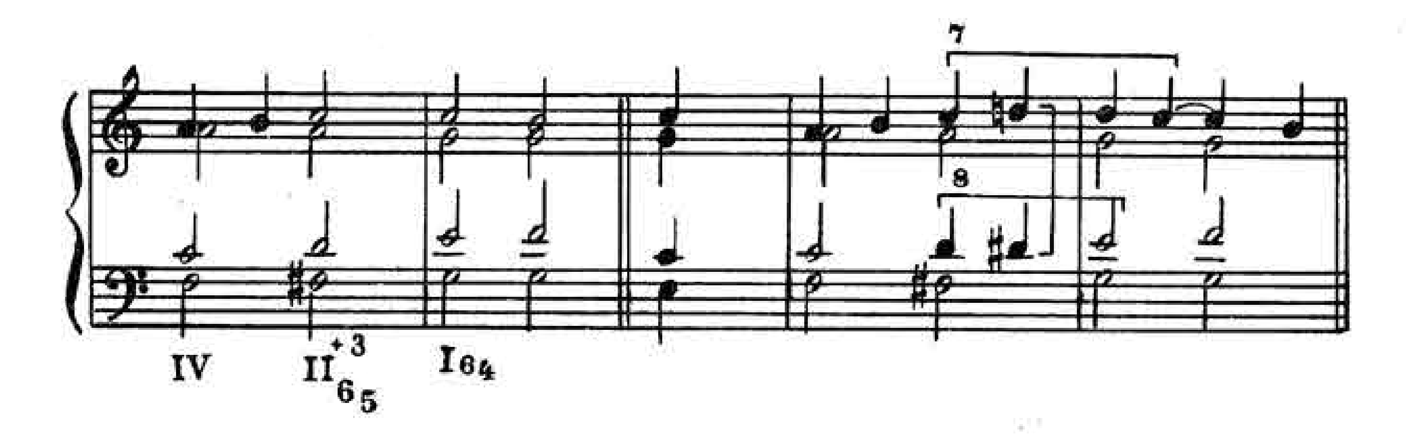


Возможно также переченье нисходящего альтерированного предъема с проходящей в резко диссонирующем движении чистой октавы в увеличенную (924).



Гораздо мягче диссонирует перечащее столкновение восходящего диатонического предъема с хроматической проходящей — при движении от малой септимы через уменьшенную октаву в сексту. В примерах 925, 926 показано сперва последование аккордов, а затем его фигурационное усложнение с таким переченьем.







В предыдущих примерах переченье так или иначе смягчалось плавным голосоведением, резче оно диссонирует при гармоническом скачке (педеме) на септиму аккорда (927).

927

8 5 8 8

V7 I64 V7 IV+65 VI7

8 3 8 5

IV7

В примере 928 показано усложнение аккордового последования мелодической фигурацией с применением рассмотренных предъемов.

928

а)

б)

§ 8. Скачковые предъемы

В § 1 было обращено внимание на особый, скачковый предъем, не прилегающий к предыдущему аккордовому тону, сходный с педемой, но существенно отличающийся от нее своей дискордантностью. В примере 929 такой предъем сразу находит опору в следующем аккорде.

929



Особенно естественна мелодическая связь скачкового предъема с вспомогательной *б*, образующая индивидуализированный интонационный оборот и создающая большие возможности для переченья. В примере 930 — восходящие предъемы в такой связи.

930



В примере 931 — нисходящие предъемы.

931

VI$_7$

Скачковый предъем может включаться в задержание с отдаленным разрешением в другом аккорде через вспомогательную (932, 933).

932

VI₇

933

VI₇ IV6_5^{+8}

В примере 934 — систематическое использование скачковых предъемов в оживленном движении восьмыми; в последнем образце часто образуются переченья.

934





Глава XIV
ГОЛОСОВЕДЕНИЕ БАХА (ОСОБЕННОСТИ)

§ 1. Общая характеристика

Творчество Баха дает неисчерпаемо богатый материал для изучения гармонии и мелодической фигурации. Бах пользуется свободой письма с необычайной смелостью, всегда придерживаясь специфической логики голосоведения, выражающейся в самостоятельной мелодической направленности голосов к опорным тонам при всевозможных их сцеплениях и попутных диссонантных сочетаниях. Изучение баховского голосоведения, с его нормами и отступлением от них, помогает вникнуть в самую сущность этой логики, понять ее основные принципы, не потерявшие своего значения и в настоящее время.

Особый интерес в этом отношении представляют хоралы Баха, в которых его творческая изобретательность сосредоточилась именно на гармонии и на голосоведении в тесных условиях хорового пения a cappella. Сама выдержанная четырехголосная структура хоралов с полифонизацией аккордового движения вплотную приближается к учебной работе по гармонии на ее высшем уровне. Поэтому анализ баховских хоралов имеет первостепенное познавательное значение, указывая возможности более свободного использования голосоведения, чем это предписывается теоретическими правилами. Такое аналитическое приобщение к художественной практике в конечном счете устанавливает своего рода «мост» к ней со стороны учебной технологии, всегда ограничиваемой необходимыми условиями самой методики овладения композиционной техникой.

По своему стилю хоралы Баха уникальны. Никто из его современников и композиторов последующего времени не приближался в этом жанре к такой свободе и художественной выразительности. Некоторые хоралы изложены в более или менее простой аккордовой фактуре, другие со сложной полифонической обработкой. В них очень часто встречаются те или иные особенности, отходящие иногда очень далеко от общепринятых норм.

Мелодии хоралов носят явные следы фольклорного происхождения. По существу это народные песни, приспособленные с другим текстом для церковного пения и в соответствии с этим в той или иной мере «препарированные»[1]. Изменения свелись в основном к замедленному

[1] О влиянии народного творчества на церковную музыку средневековья см. статью: Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха. — «Советская музыка», 1935, № 3.

темпу исполнения и к расчленению мелодии ферматами по отдельным фразам, грани которых иногда лишь слегка намечены в первоисточнике . Нотная запись этих мелодий в ритме с укороченной длительностью и с уничтожением фермат наглядно обнаруживает их первичную народность. По-видимому одни из них в первоисточнике были более или менее протяжными, другие пелись в быстром темпе и носили даже игровой характер, совершенно уничтоженный при переносе в церковное богослужение. Некоторые образцы показаны в примере 935.



Ниже приводятся с краткими пояснениями некоторые примеры на фигурационные приемы из хоралов Баха — нормативные и, главным образом, особые случаи, а также исключительные.

§ 2. Задержания

В примере 936 представлена «лестница» (цепочка) задержаний (см. также 982). В конце такта 2 задержанная септима (IV^{6}_{3}) нормально разрешается в приму терцквартаккорда II ступени, которая по инерции проходит вниз, а его септима в теноре идет вверх.



Задержание тенора в секундовом соотношении с басом:



Нижнетерцовая перемена аккордов при разрешении:



Перемена на альтерированный аккорд, в последнем случае с косвенным переченьем:



Двойные задержания с переменой, образующие последования III_9—III_6, IV_9—V_9:

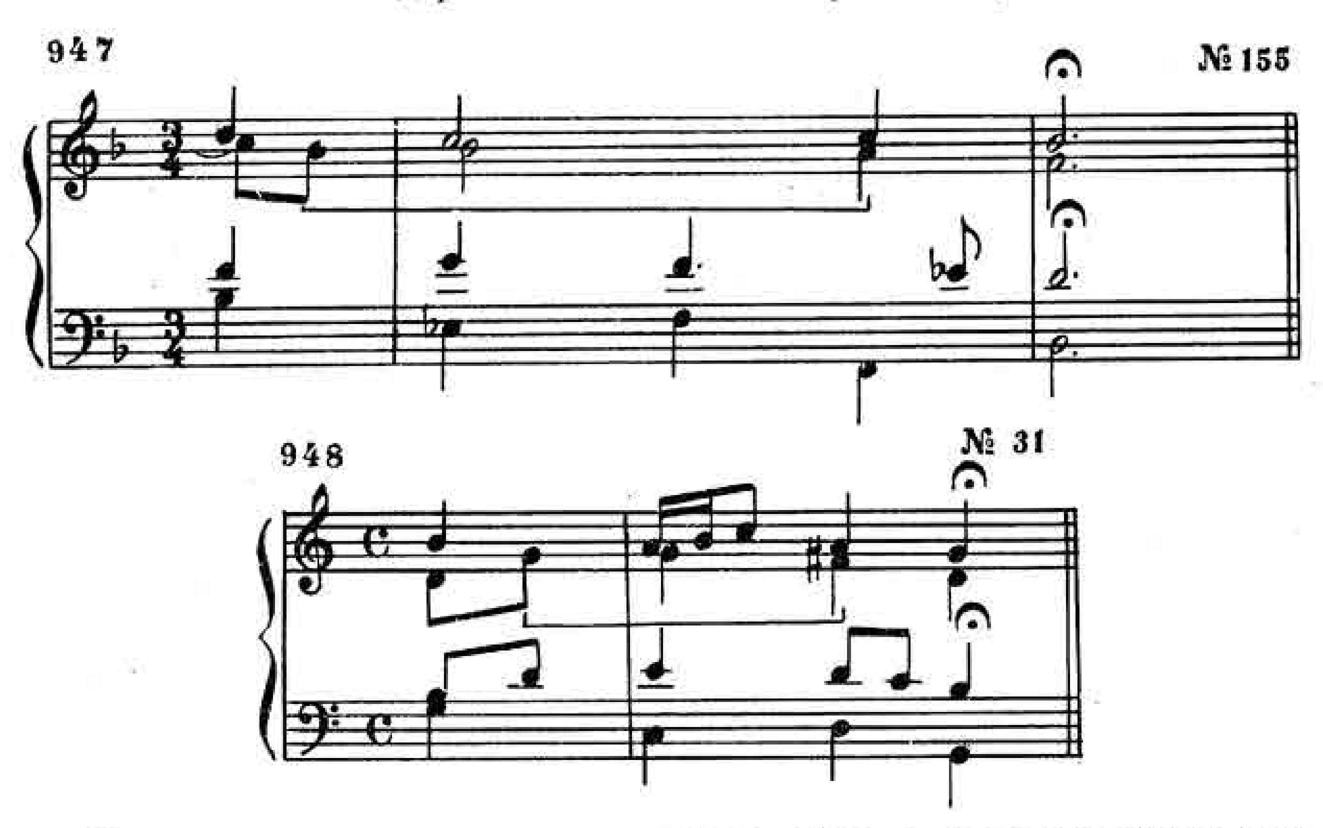


В примерах 944—946 перемена аккордов при разрешении задержания сопровождается модуляцией в параллельный минор. В примере 946 разрешение задержания подменяется проходящей *б* на секундаккорде V ступени.





Неслигованное задержание септимы с коротким приготовлением:



Исключительные случаи — задержание баса на занятый сверху тон:





§ 3. Проходящие

В примерах 951, 952 проходящие по верхнему тетрахорду с ходом на увеличенную секунду, образующие промежуточную доминанту (конкордансные, приобретающие самостоятельное аккордовое значение в гармоническом миноре):

951 — № 25

II - VII_6

952 — № 67

II_6 - V_7

Проходящие на занятый тон в басу с движением вниз:







В примерах 956, 957 — проходящие на занятый тон в басу с движением вверх с образованием промежуточного секундаккорда (ложный конкорданс), а в примере 958 — с секундовым ходом на соседний тон (исключительный случай).







Проходящие на занятый тон в теноре с движением вниз:



Проходящая вверх на соседний занятый тон (исключительный случай):



В примере 961 проходящие в альте на «пустом» квартсекстаккорде (исключительный случай); в примере 962 — с неожиданным модуляционным поворотом A—cis и с косвенным переченьем:





В примере 963 представлено особое сложное сочетание, требующее расшифровки. На первый взгляд звук *до* по позиции представляется как совершенно неупотребительная камбиата, идущая квинтовым скачком вверх. Примечательно, что Бах и в другом хорале (пример 964) использовал такое же сочетание. Однако этот, казалось бы, неоправданно брошенный диссонанс является не камбиатой, а опорным аккордовым тоном — примой трезвучия I ступени. Фигурированное движение проходящими *b* во всех голосах (восьмая в сопрано, четверти в остальных) по пути к секстаккорду I ступени образует промежуточный VII_6, в котором эта прима и диссонирует. Логика такого сложного образования обнаруживается в примере 965, где тот же интонационный оборот в сопрано изложен гораздо проще: с фигурационным сопровождением только проходящей *a* в басу и в непосредственном соединении $I—I_6$.

963 № 149

$I — (VII_6) — I_6$

964 № 85

$I — I_6$

965 № 312

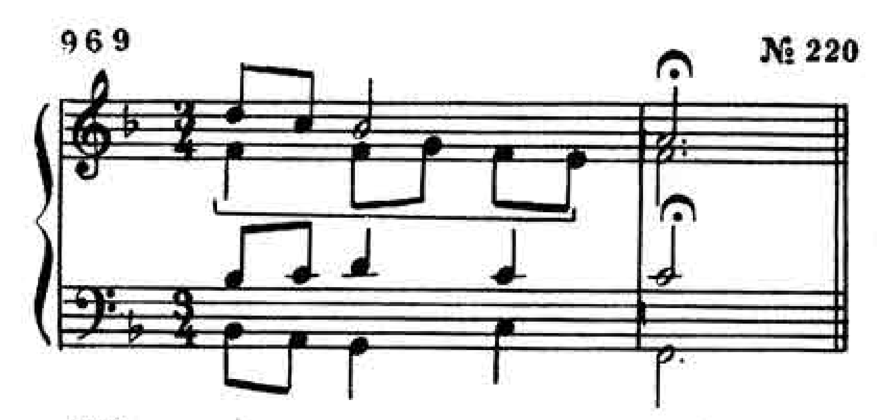
$I — I_6$

§ 4. Вспомогательные

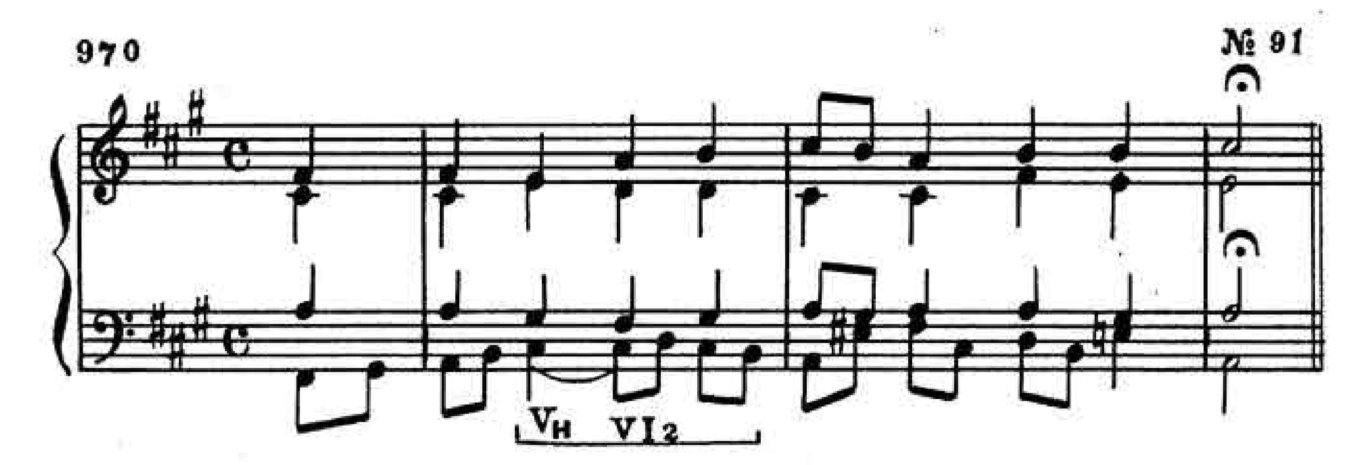
Терцовое опевание в задержании:



Верхняя вспомогательная на септиме (конкордансная), соединяющаяся с проходящей *б*:



В примере 970 такая же вспомогательная в басу, на секундаккорде VI ступени, идущая на занятый тон с дальнейшим движением проходящей *б* тоже на занятый тон. Последование $V_н$—VI_2 вносит модуляционный оборот параллельного мажора (см. сходный пример 1054).



Восходящая вспомогательная на сильной доле:



Движение вспомогательной на соседний задержанный тон (исключительный случай):



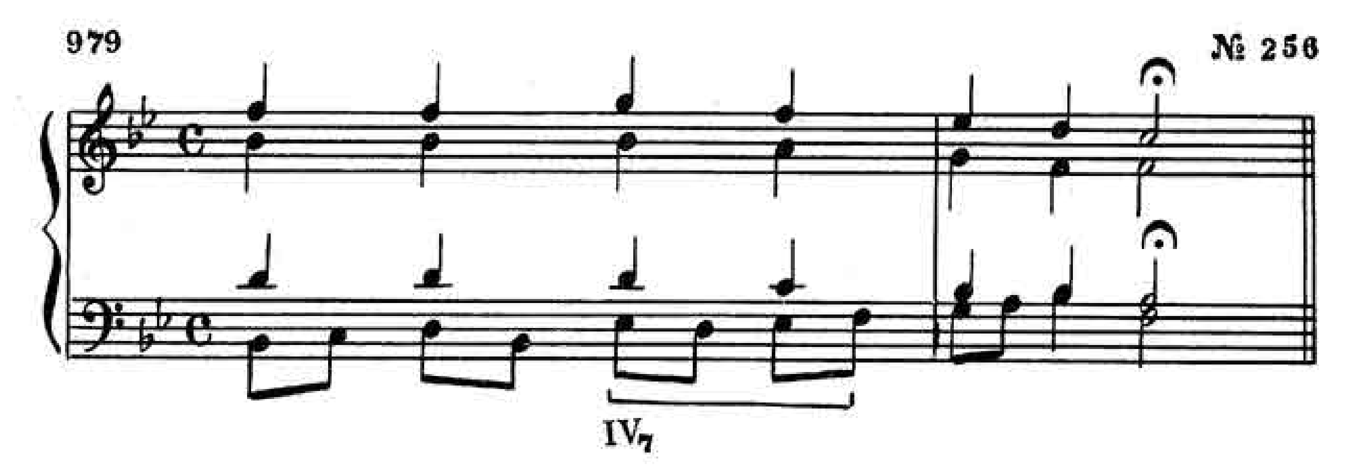
Резко диссонирующие вспомогательные на том же аккордовом тоне (исключительный случай):



Движение вспомогательной на соседний занятый аккордовый тон (септиму). В такте 1 примера 977 верхняя вспомогательная соединяется с проходящей *б*, наступающей на занятый тон (см. также 970):



Нижняя вспомогательная наступает на занятую сверху септиму, соединяясь с проходящей *б*, образующей промежуточную септиму доминанты (ложный конкорданс):



Вспомогательная с одновременным переченьем:



Сложное мелодическое соединение в басу: огибающее движение верхней вспомогательной через приму к той же септиме, сыгравшей роль проходящей *б*:



В примере 982 скачковая вспомогательная не получила самостоятельного аккордового значения, благодаря чему тон *ре* в альте не сыграл роль септимы и свободно идет скачком вверх. В тактах 1—2 «лестница» из пяти задержаний, последнее — двойное встречное, в разном ритме.



§ 5. Педемы

Педемы уже встречались в предыдущих примерах, здесь они показаны в своем характерном мелодическом значении. В примерах 983—985 — педемы в б а с у с терцовым опустошением аккорда. Пример 985 особенно примечателен: педема идет от терции к приме восходящим секстовым скачком, а затем на утроенную терцию тонического трезвучия без примы на сильной доле; кроме того, в последующей доминанте на пустой квинте нисходящая скачковая вспомогательная к ее терцовому тону (исключительный случай).

983 № 287

984 № 141

985 № 41

Промежуточный ход на квинту не образует функционального квартсекстаккорда:

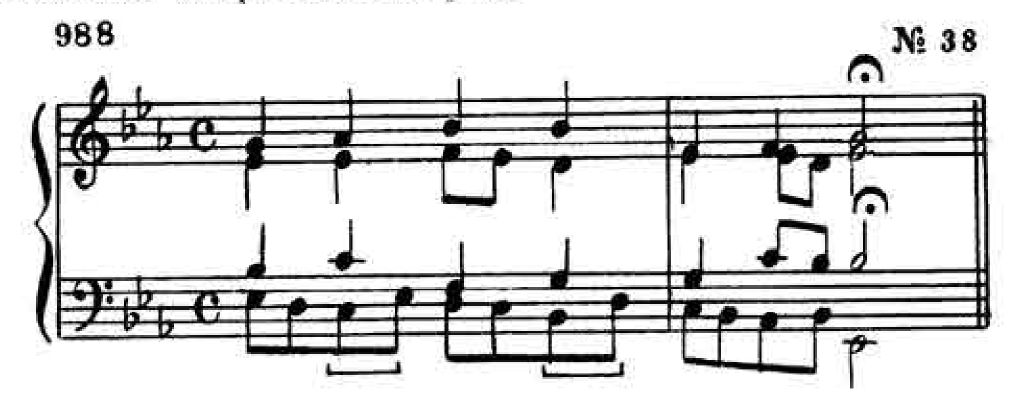
986 № 164



Педемы с движением по всем звукам аккорда, не превращающимся в гармоническую фигурацию вследствие мелодической певучести голоса:



Педемы с ходом от терции трезвучия на его квинту не образуют самостоятельного квартсекстаккорда:



В примерах 989 и 990 — особого рода педема в басу превращает трезвучие в промежуточный септаккорд в терцовом соотношении.

989

№ 164

990

№ 133

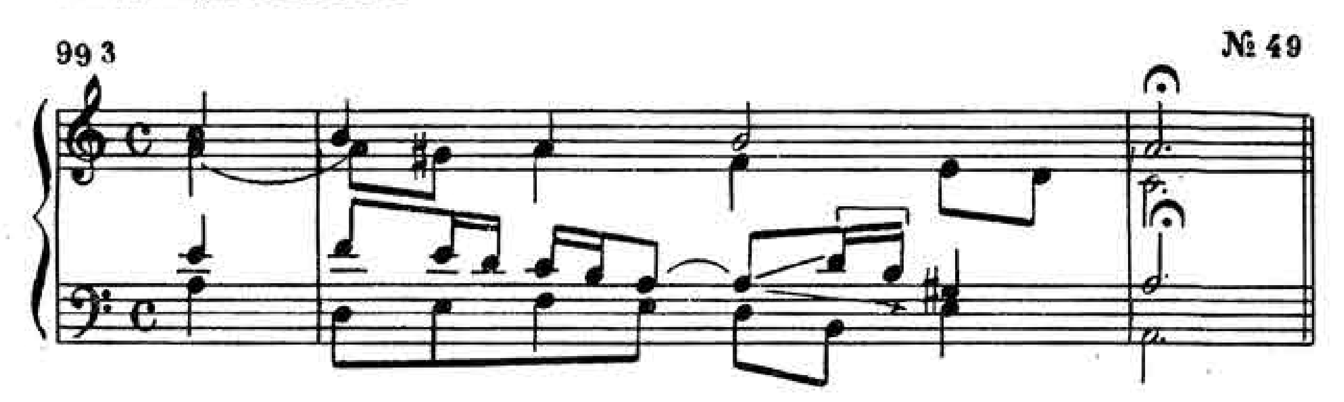
В примере 991 — чисто мелодический ход педемы на квартсекстаккорде IV ступени в его приму в своеобразном последовании $VI_{\frac{6}{5}}$—$IV_{\frac{6}{4}}$—V_6. В такте 2 скачковая вспомогательная в альте.



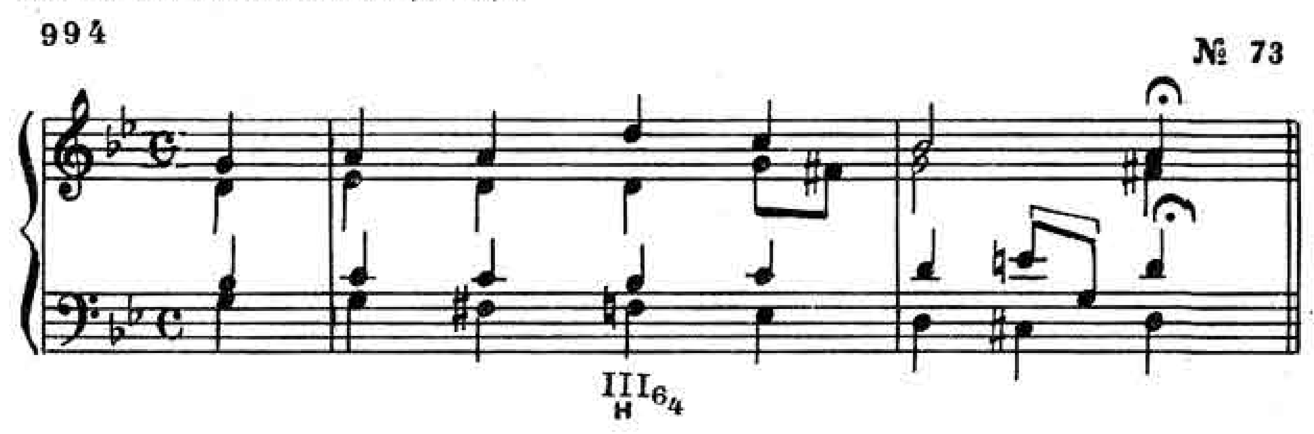
Педема в теноре с уходом от септимы в квинту (часто встречается в хоралах Баха):



В примере 993 задержанная септима разрешается через две педемы (исключительный случай), из которых вторая уходит от терции (опустошение). Септима, таким образом, временно раскрепощается восходящим скачком.



Педема в теноре с секстовым скачком и с терцовым опустошением побочной доминанты. (VII_7):



Педема, утраивающая вводный тон в мажоре (исключительный случай; в миноре это не встречается):



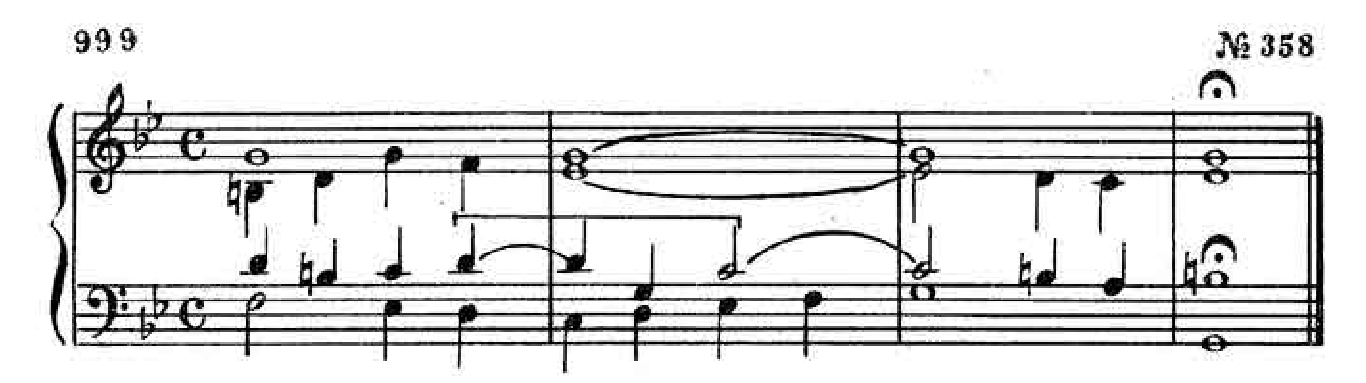
В примерах 996, 997 — мелодически развернутое движение педемами в теноре. В такте 1 примера 996 — своеобразное натурально-ладовое последование аккордов и скачок от неразрешающейся септимы.



Гармонический крючок (педема в сочетании с вспомогательными в верхних голосах), зацепляющий проходящую *б* на занятом тоне:



Педема в задержании (в хоралах встречается очень редко):



Педема, включающаяся в восходящее задержание, образует брошенную большую септиму, которая далее разрешается с переменой аккорда (особые случаи):



§ 6. Камбиаты

В примере 1002 — старинная камбиата у Палестрины. В хоралах Баха встречается как исключительный (единственный) случай (1003).





Типичная камбиата на квинте доминанты, образующая промежуточный III_6 или V_{7_6}:

1004

№ 234

$\left(\underset{г}{III_6}\right)$ (V_{7_6})

1005

№ 208

(V_{7_6})

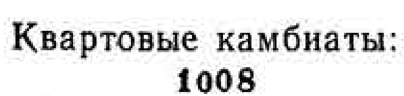
Обычные камбиаты на других аккордах:

1006

№ 32

1007

№ 9



Квартовые камбиаты:

1008

№ 194

1009

№ 65

Камбиаты в средних голосах:

1010

№ 92

1011

№ 208

Конкордансная камбиата в среднем голосе — с ходом от септимы в приму доминанты:





Такая же камбиата в сопрано (в хоралах более редкий случай):



Резко диссонирующая камбиата на удвоенной терции в аккорде без квинты:

1015 № 116

Двойные конкордансные камбиаты:

1016 № 35

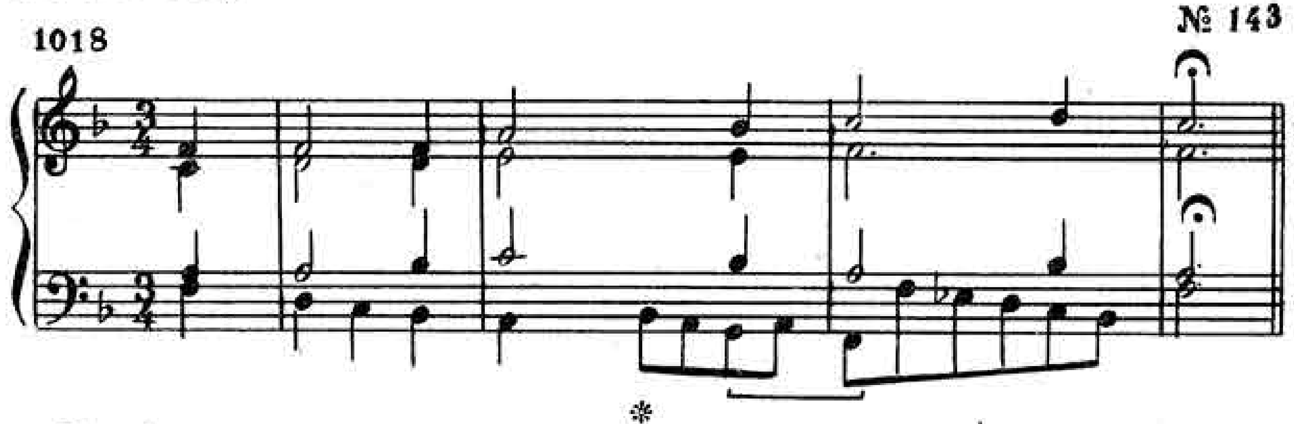
Камбиата с переменой аккорда I_6—VI_7:

1017 № 330

I_6 VI_7

Укажем исключительные случаи.

Камбиата в басу (перед этим вспомогательная б наступает на занятый тон):



Камбиата со сменой аккордов в движении четвертями, опирающаяся на присутствующую в доминанте квинту и образующая, таким образом, **камбиатный аккорд** с добавленным побочным тоном:



§ 7. Предъемы

В примерах 1020, 1021 — типичный предъем в заключительном кадансе (в последнем примере он сочетается с камбиатой на септиме в теноре).



Восходящий предъем на вводном тоне (обычный в инструментальной музыке, в хоралах встречается редко):



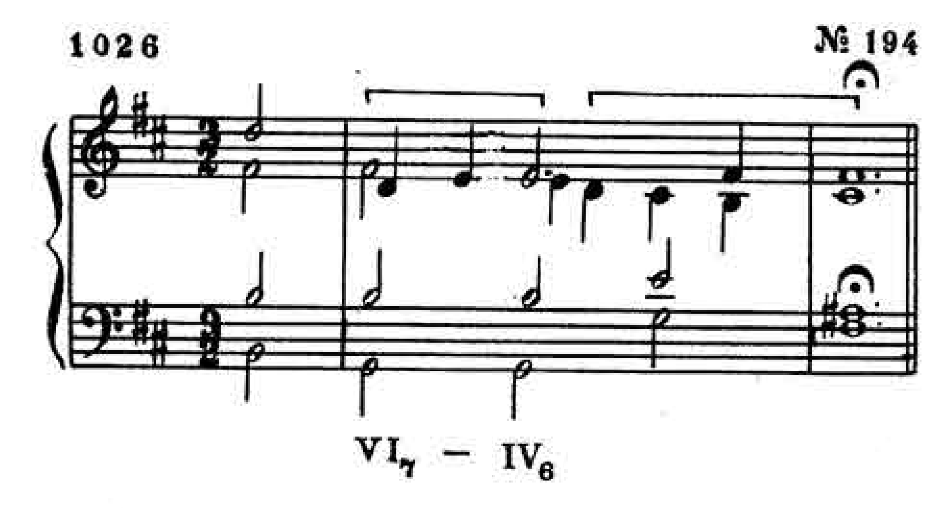
Нисходящий в половинном кадансе:



В примерах 1024, 1025 — восходящий предъем в последовании T—S (в последнем случае альт образует камбиату в своеобразном сочетании с фигурированным тенором).



Такой же предъем перекрещивается с альтом в последовании VI_7—IV_6 (далее — предъем в половинном кадансе IV_6—V):



Нисходящий предъем на септиме доминанты, образующий промежуточный конкорданс III_6:



Такой же предъем в половинном кадансе, но образующий ложный конкорданс $III_{6 \atop 5}$:



Предъем на проходящем квартсекстаккорде:



В примерах 1030—1033 — обычные двойные дискордансные предъемы. В последнем случае вводный тон не отводится в квинту, а «вонзается» в терцию медианты.



1030 № 121

1031 № 25

1032 № 89

1033 № 122

Двойные конкордансные предъемы (восходящие и нисходящие) с образованием промежуточного нефункционального квартсекстаккорда:





Предъемы в теноре (1036—1038) и в альте (1039, 1040). В примере 1037 вспомогательная в сопрано наступает на соседний задержанный звук.

1036

№ 110

1037

№ 362

1038

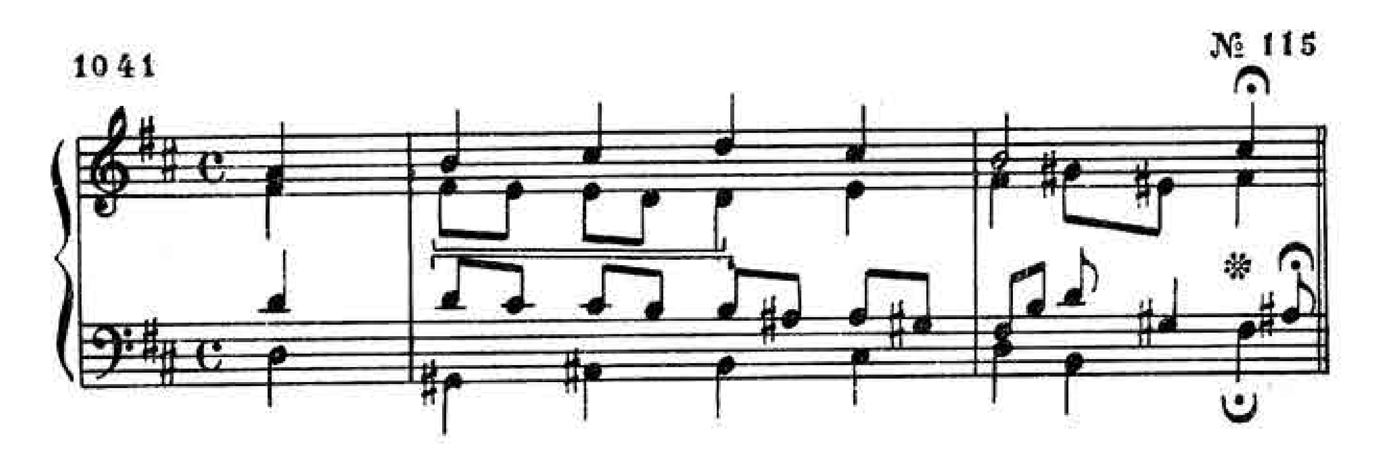
№ 205

1039

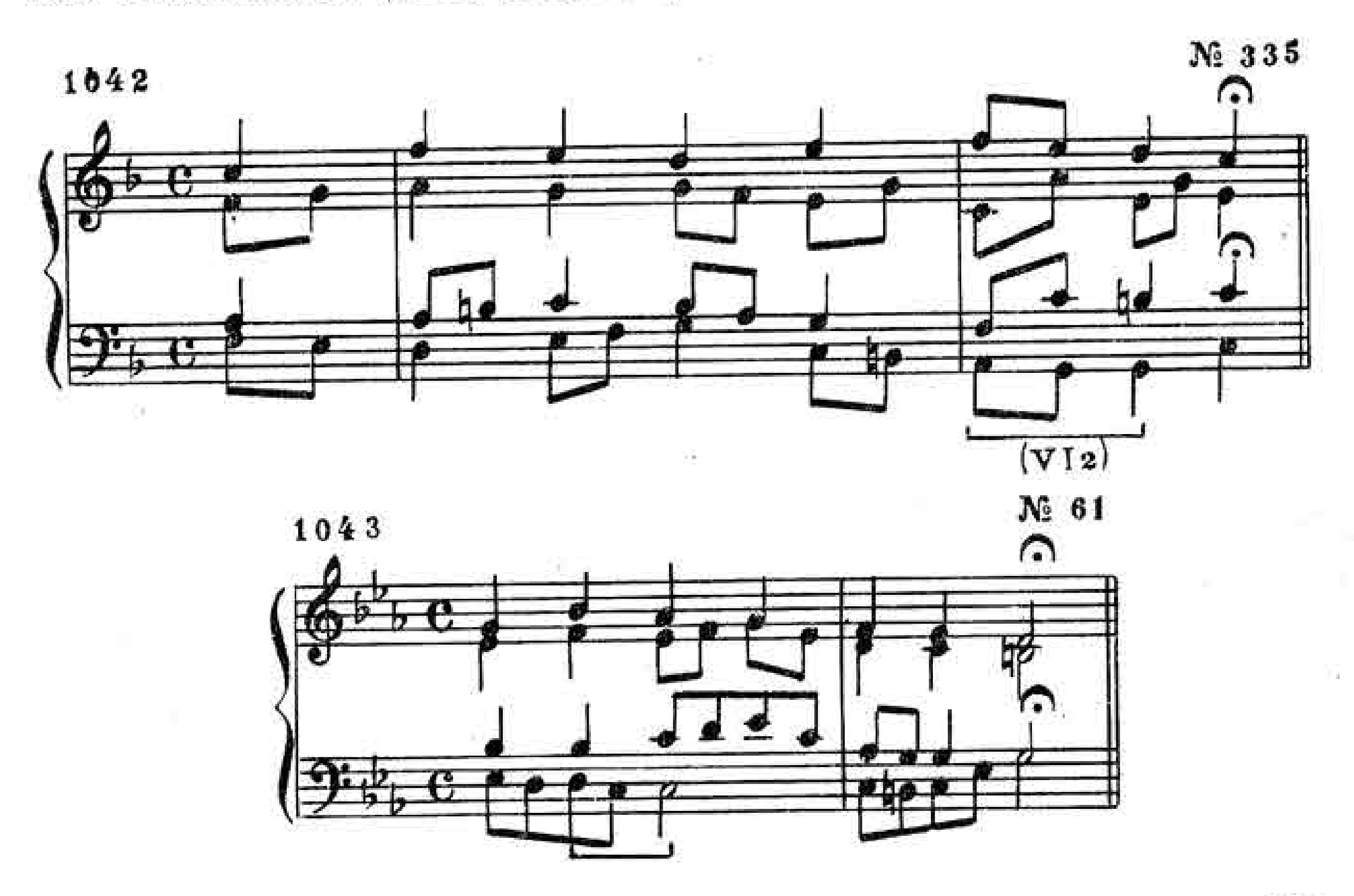
№ 162



В примере 1041 — двойные предъемы в средних голосах (особые случаи). На заключительной тонике особое задержание — восходящее большесекундовое.



Укажем на исключительные случаи. Предъемы в б а с у, нисходящие и восходящие (1042, 1043, 1044).





Слигованные предъемы (1045, 1046, 1047). Изредка встречаются у Баха только в хоралах, в связи с произношением текста.





Еще более необыкновенный случай (1048): предъем слиговывается с задержанным звуком (вспомогательной *б*) в следующем аккорде, что образует задержание неаккордового тона (обусловлено произношением текста).

1048



§ 8. Перекрещивание голосов

В предыдущих примерах часто встречалось эпизодическое перекрещивание голосов, приводящее в дальнейшем к нормальному их расположению. Добавим к этому характерные случаи.

Тенор перекрещивается с альтом, в котором септима бросается скачком (исключительный случай):

1049



Эпизодический заход альта выше сопрано:

1050



Перекрещивание тенора с альтом, оставшееся в кадансирующей тонике:

1051



Перекрещивание альта с сопрано, оставшееся в окончании хорала:



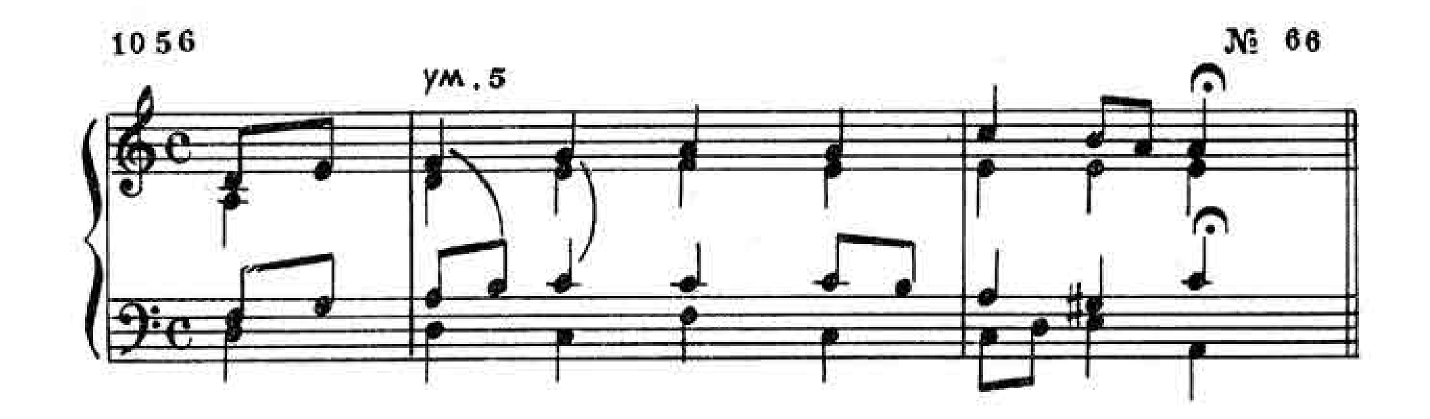
В примере 1054 — аналогичный фрагмент из подобного хорала № 91, приведенного в примере 970. Но здесь бас поднят на октаву выше, перекрещивается с тенором и резко диссонирующе наступает вспомогательной на соседний тон в альте.



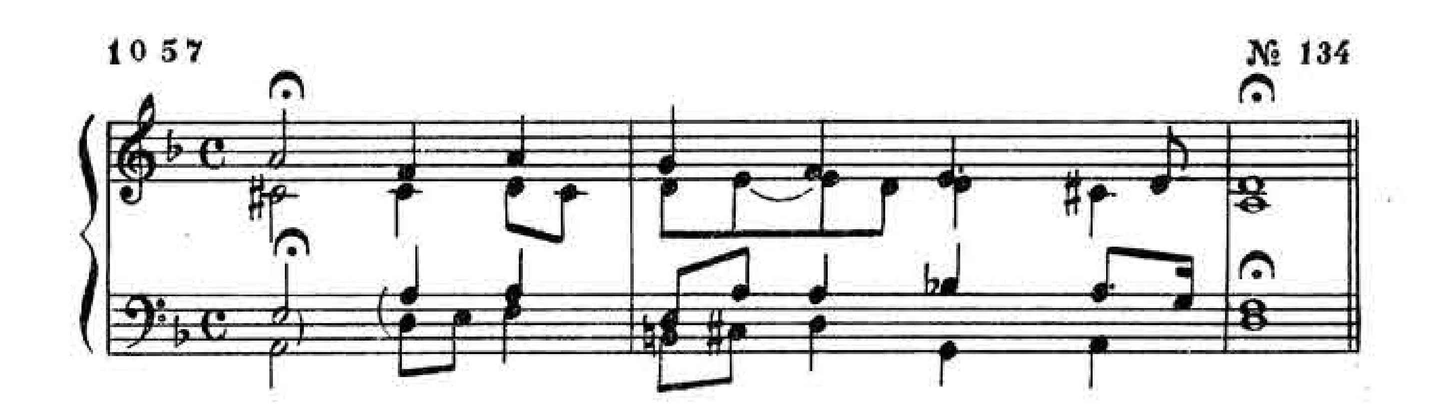
§ 9. Параллелизмы

Бах свободно применяет движение уменьшенной квинты в чистую, и не только без терцового их заполнения, но и в виде параллельных трезвучий:





Чистые скачковые квинты нейтрализуются перерывом звучания после ферматы:



Бах не избегает противоположных квинт, но чаще скрывает их посредством педемы:



1060 № 211



1061 № 98



Бах прибегает к педеме для скрытия натуральных квинт в прямом их движении — скачковых и в секундовом последовании (1062—1065).

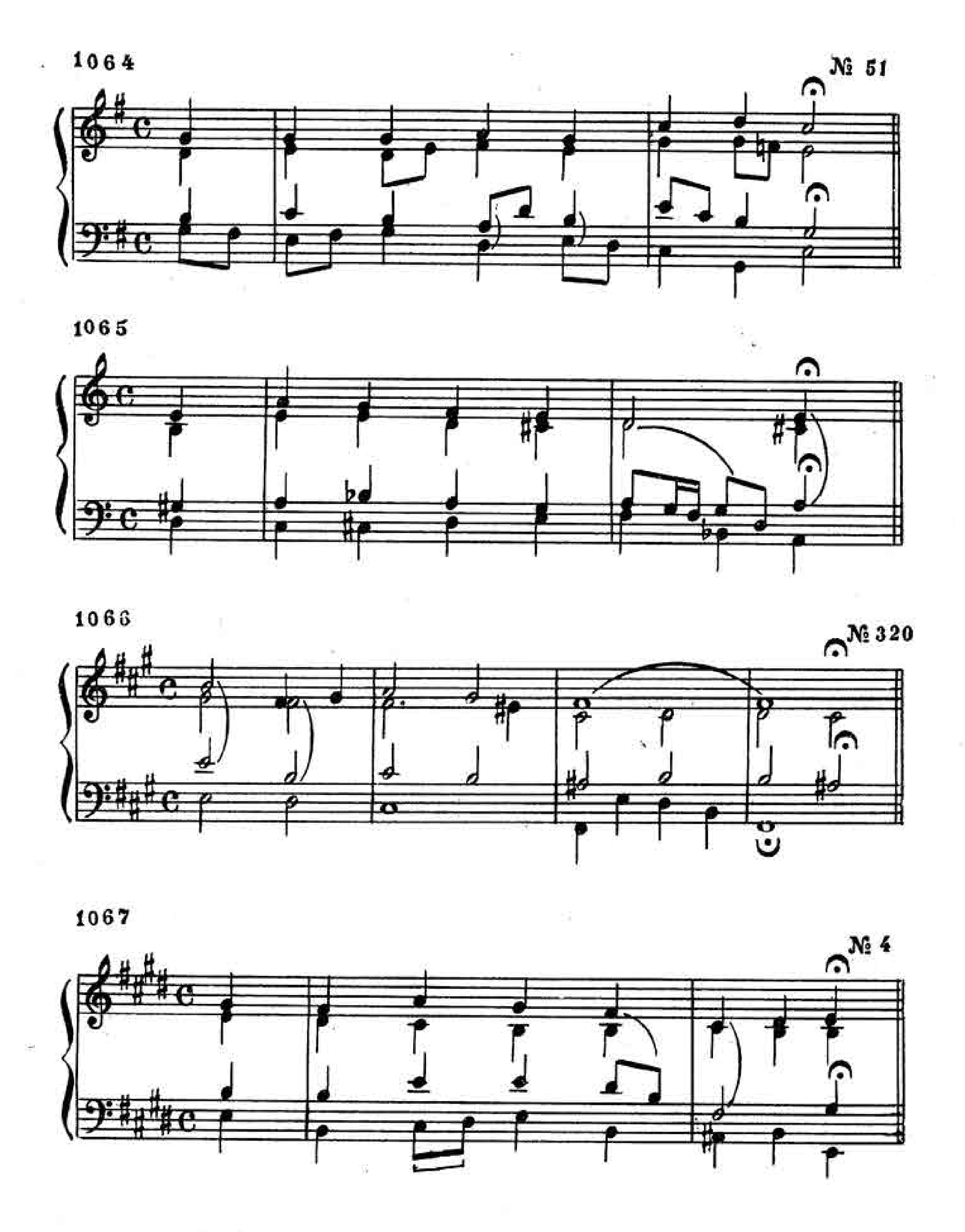
Как исключительные случаи встречаются натуральные скачковые квинты в непосредственной связи аккордов (1066, 1067).

1062 № 205



1063 № 74





Натуральные октавные параллелизмы, разумеется, в хоралах не встречаются. Имеются исключительные случаи скрытых, но все же достаточно ясно звучащих октав. В примере 1068 чисто мелодическая педема в басу лишь формально скрывает октавный параллелизм в гармоническом голосоведении. В примере 1069 — попутное движение мелодической педемы от септимы в октаву, недопустимое в гармоническом голосоведении.

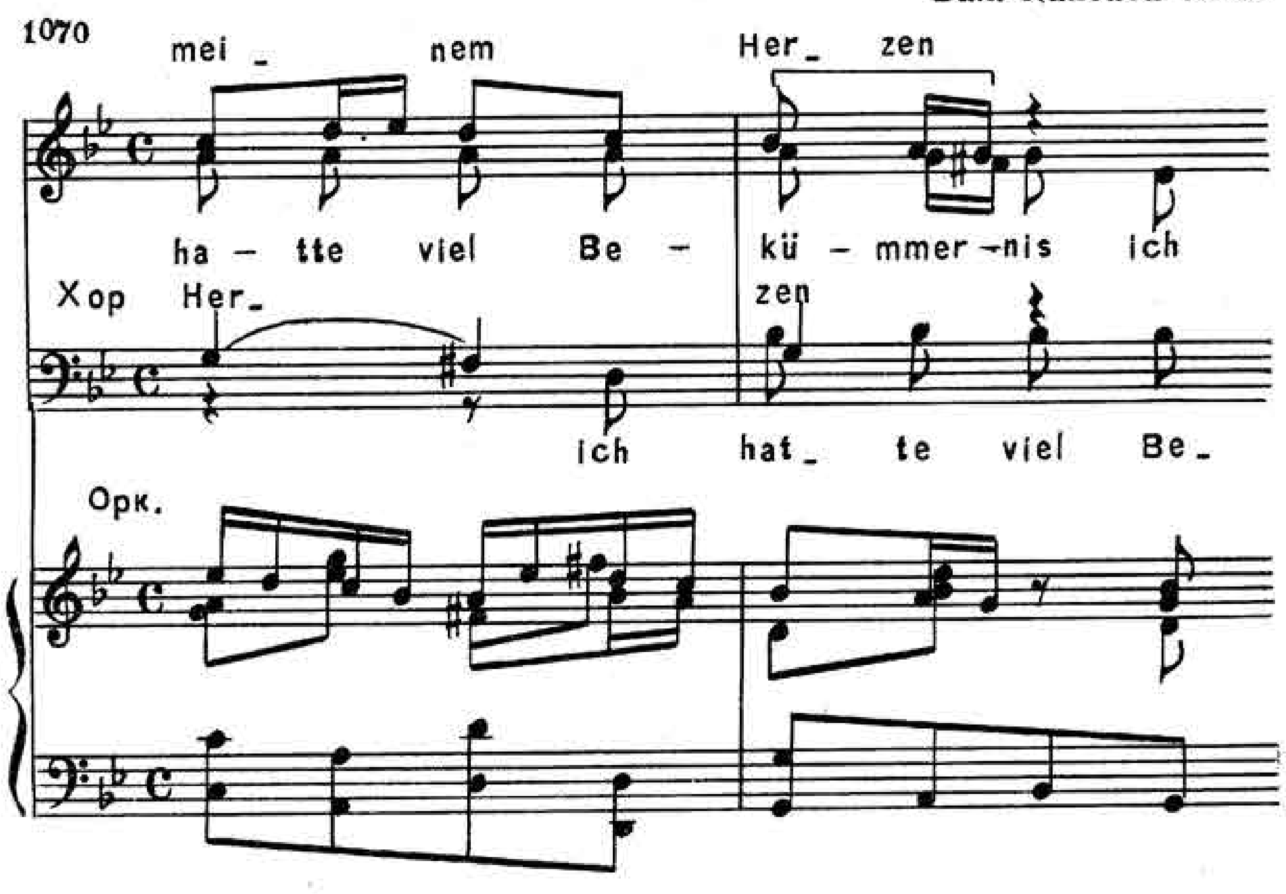




§ 10. Особые случаи голосоведения в инструментально-хоровой и инструментальной музыке Баха

В музыке, не связанной тесными условиями хорального письма, Бах иногда пользуется чрезвычайно свободным голосоведением, противоречащим общепринятым нормам, а тем более установившимся теоретическим правилам. Выше уже встречалось: быстрое ленточное движение с попутным диссонированием (см. пример 72), одновременные полиладовые и политональные переченья (см. примеры 174, 175, 194), свободное раскрепощение септимы в басу, «пересекающиеся» переченья в последованиях аккордов (см. примеры 56—61). В дополнение приведем еще некоторые случаи с особенно смелым диссонирующим голосоведением.

В примере 1070 — последование трех секунд в хоре, но каждый голос в отдельности придерживается своей логики движения к основному тону; в сопрано проходящая *б* между терцией и примой, в альте задержание с разрешением и последующей вспомогательной *а*. Можно предположить, что это диссонирование в данном случае преднамеренно связано с содержанием текста: «ich hatte viel Bekümmernis».



В примере 1071 — быстрое оголенное движение тремя параллельными нонами, приведшее к гармонической опоре на дециме (подразумеваемом секстаккорде I ступени).

1071

Бах. Бранденбургский концерт № 1, ч. III



В примере 1072 — на базе тонической гармонии, в сложном полифоническом переплетении голосов партии скрипок образуются посредством проходящих и вспомогательных четыре секунды подряд, к тому же диссонирующие с басом.



Бах. Бранденбургский концерт № 1, ч. III

В заключение приводим Andante из Бранденбургского концерта № 2 Баха, представляющее особый интерес для наблюдений и анализа. Здесь в квартетном ансамбле виолончель с чембало обрисовывают гармоническим фигурированием нормативное функциональное последование аккордов. На этой ясной гармонической основе верхние голоса — флейта, гобой и скрипка — полифонически развивают тему с подчеркиванием и изменением характерных ее интонационных оборотов (особую роль играет вычленение интонации «вздоха», которой незавершенно заканчивается тема). Сложное мелодическое соединение фигурационных приемов постоянно образует гибкий рисунок каждого голоса.

В напевно-фигурационном дуэтном и терцетном полифоническом ансамбле, представляющем собой как бы «прозрачное кружево» голосов, постоянно возникают весьма своеобразные их сочетания, иногда резко диссонирующие (особенно в некоторых каденсах). Здесь мы найдем и оголенное наступление голоса на занятый тон, и незаполненное, прозрачное звучание септимы, кварт и квинт (в том числе движение уменьшенной в чистую), и переченья, а также многие другие особенности.

Вторая, более длительная интермедия, также построенная на вычленении интонации «вздоха», создает разрядку своей полифонически упрощенной перекличкой дуэтных голосов в piano, подготавливая завершающее вступление темы. В последнем, кульминационном ее проведении звучание в forte, сгущающаяся полифония, акцентированные басы и уменьшенные септаккорды в гармонии придают музыке драматический характер.

Это замечательное произведение, одно из лучших в творчестве Баха, уникальное по своей фактуре, весьма поучительно для понимания сложного напевно-полифонического фигурирования голосов, прочно опирающегося на ясно очерченную функциональную гармонию.

1073




tr
cresc.
f
p
mf


p
tr
cresc.
tr
tr
tr
f
p



Ob.
Fl.
mf
cresc.
tr
mf
f
tr
tr
tr
tr
p

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

СОДЕРЖАНИЕ

Глава X. Вспомогательные ноты

Глава XI. Гармонические ноты (педемы)

Глава XII. Камбиаты

Глава XIII. Предъемы

Глава XIV. Голосоведение Баха (особенности)

ТЮЛИН ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ

УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЕ

И МЕЛОДИЧЕСКОЙ ФИГУРАЦИИ

Мелодическая фигурация

Редактор *Р. Шавердова*. Художник *Б. Резников*. Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редактор *Т. Сергеева*. Корректор *И. Миронович*. Подписано к печати 14/II-77 г. Формат бумаги 60×90[1]/[16]. Печ. л. 24,0. Уч.-изд. л. 27,95. Тираж 7 000 экз. Изд. № 8844а. Зак. 92. Цена 2 р. 45 к. Бумага № 2. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14. Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 109088, Южнопортовая ул., 24.